



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los personajes femeninos en las novelas
de Azorín

Jordi Bermejo Bermejo



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE



UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Departamento de Filología Española, Lingüística
General y Teoría de la Literatura

Los personajes femeninos en las novelas
de Azorín

Jordi Bermejo Bermejo

Tesis doctoral

Director

Miguel Ángel Lozano Marco

2013

Índice

NOTA PREVIA	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. MUJER, AMOR Y EROTISMO EN AZORÍN	19
1.1. Panorama bibliográfico	21
CAPÍTULO 2. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL FIN DE SIGLO	37
2.1. Pintura	39
2.2. Literatura: del objeto al sujeto	46
2.2.1. Erotismo y mujer	46
2.2.2. La mujer como sujeto	52
CAPÍTULO 3. ESTÉTICA DE AZORÍN	57
3.1. Evolución	59
3.2. El impresionismo y la observación	66
3.3. El tiempo, la muerte y el amor	70
CAPÍTULO 4. LA NOVELA DE AZORÍN: ESTADO DE LA CUESTIÓN	73
4.1. Novelas 1901-1904	104
4.1.1. <i>Diario de un enfermo</i> (1901)	105
4.1.2. <i>La voluntad</i> (1902)	109
4.1.3. <i>Antonio Azorín</i> (1903)	116
4.1.4. <i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> (1904)	121
4.2. <i>Tomás Rueda, Don Juan y Doña Inés</i> (1915-1925)	124
4.2.1. <i>Tomás Rueda</i> (1915)	126
4.2.2. <i>Don Juan</i> (1922)	131

4.2.3. <i>Doña Inés</i> (1925)	135
4.3. Las novelas vanguardistas (1928-1930).....	139
4.3.1. <i>Félix Vargas</i> (1928)	140
4.3.2. <i>Superrealismo</i> (1929).....	148
4.3.3. <i>Pueblo</i> (1930).....	152
4.4. Las novelas de la vejez: <i>El escritor</i> (1942) y <i>El enfermo</i> (1943)	155
4.4.1. <i>El escritor</i> (1942).....	159
4.4.2. <i>El enfermo</i> (1943)	167
4.5. La novela de lo indeterminado: <i>Capricho</i> (1943) y <i>La isla sin aurora</i> (1944)	
.....	170
4.5.1. <i>Capricho</i> (1943).....	170
4.5.2. <i>La isla sin aurora</i> (1944)	175
4.6. El equilibrio: <i>María Fontán</i> (1944) y <i>Salvadora de Olbena</i> (1944)	180
4.6.1. <i>María Fontán</i> (1944)	180
4.6.2. <i>Salvadora de Olbena</i> (1944).....	184
CAPÍTULO 5. LOS PERSONAJES FEMENINOS EN <i>DIARIO DE UN ENFERMO</i> Y LA TRILOGÍA	
DE ANTONIO AZORÍN.....	189
5.1. <i>Diario de un enfermo</i> (1901)	191
5.1.1. <i>Ella</i>	191
5.1.2. Las viejas y la muerte	201
5.2. <i>La voluntad</i> (1902).....	204
5.2.1. Justina: colapso paralelo	204
5.2.2. Iluminada	214
5.2.3. La vieja y la niña.....	220
5.3. <i>Antonio Azorín</i> (1903).....	221

5.3.1. Pepita Sarrió.....	221
5.3.2. Mujer y pintura	227
5.3.3. Doña Teresa y las monjas	231
5.3.4. Las viejas: muerte y pobreza.....	232
5.4. <i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> (1904)	234
5.4.1. Resignación, tiempo y muerte.....	234
5.4.2. Una visión alegre	237
5.5. <i>Veraneo sentimental</i> (1944).....	239
5.5.1. El eterno femenino	239
5.5.2. Las mujeres de los balnearios	242
5.5.3. Novela de Oviedo, Ontaneda y Mondariz.....	245
5.5.4. <i>Los pueblos</i>	248
CAPÍTULO 6. <i>TOMÁS RUEDA, DON JUAN Y DOÑA INÉS</i>	255
6.1. <i>Tomás Rueda</i> (1915)	257
6.1.1. La madre	257
6.1.2. Dos mujeres misteriosas y una viejecita	259
6.1.3. Gabriela.....	261
6.1.4. Vascas y holandesas.....	262
6.2. <i>Don Juan</i> (1922)	263
6.2.1. Sor Natividad	264
6.2.2. Ángela	267
6.2.3. Jeannette.....	268
6.2.4. La madre	273
6.2.5. La Tía.....	275
6.2.6. Virginia	276

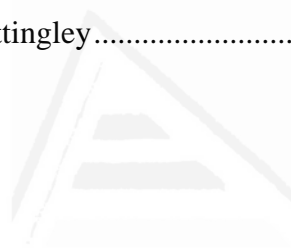
6.3. <i>Doña Inés</i> (1925)	278
6.3.1. Doña Inés: recreación literaria y el amor como piedad	278
6.3.2. Doña Inés y doña Beatriz: el eterno retorno	293
6.3.3. Plácida, Pompilia, Eufemia y el aquelarre	299
CAPÍTULO 7. LAS NOVELAS VANGUARDISTAS: <i>FÉLIX VARGAS</i> , <i>SUPERREALISMO</i> Y	
<i>PUEBLO</i>	309
7.1. <i>Félix Vargas</i> (1928)	311
7.1.1. Madame Charrière, Madame Staël, Julia Talma y Julia Recamier	311
7.1.2. Santa Teresa	324
7.1.3. Andrea	332
7.1.4. Hortensia	339
7.1.5. El Fémina-Club y María Granés	339
7.1.6. La actriz y el tiempo	341
7.2. <i>Superrealismo</i> (1929).....	343
7.2.1. Mujer y misterio.....	343
7.2.2. Monoveras.....	346
7.2.3. Las hadas.....	348
7.3. <i>Pueblo</i> (1930).....	350
7.3.1. La madre y el niño: el dolor insondable.....	351
7.3.2. Metonimias de la mujer	355
CAPÍTULO 8. LAS NOVELAS DE ESCRITOR: <i>EL ESCRITOR</i> Y <i>EL ENFERMO</i>	
8.1. <i>El escritor</i> (1942)	365
8.1.1. Magdalena: la compañera	365
8.1.2. La dama de América y Marta Mendoza.....	368

8.2. <i>El enfermo</i> (1943)	370
8.2.1. Enriqueta Payá: la esposa del escritor	370
8.2.2. La Pastoreta	375
8.2.3. La madre	377
8.2.4. La morisca	378
CAPÍTULO 9. LAS NOVELAS METALITERARIAS: <i>CAPRICH</i> O Y <i>LA ISLA SIN AURORA</i>	381
9.1. <i>Capricho</i> (1943).....	383
9.1.1. Cuatro retratos femeninos	383
9.1.2. Melibea	387
9.1.3. Santa Teresa	388
9.2. <i>La isla sin aurora</i> (1944)	391
9.2.1. El hada, la ondina parlera y la sirena sin voz.....	392
CAPÍTULO 10. EL EQUILIBRIO: <i>MARÍA FONTÁN</i> Y <i>SALVADORA DE OLBENA</i>	397
10.1. <i>María Fontán</i> (1944)	400
10.1.1. María Fontán: la reescritura de una heroína «rosa»	400
10.1.2. La madre: Ester	424
10.1.3. Odette	425
10.2. <i>Salvadora de Olbena</i> (1944)	431
10.2.1. ¿Tres pretendientes?.....	433
10.2.2. Más verdades sobre Salvadora	453
10.2.3. Salvadora de Olbena	459
CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES	463
BIBLIOGRAFÍA.....	485

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. María Luisa Ruiz Maestre, madre de José Martínez Ruiz	23
Ilustración 2. María Luisa Ruiz Maestre.....	24
Ilustración 3. Azorín y Ángel Cruz Rueda. Al fondo, el retrato de Azorín de Ignacio Zuloaga.	29
Ilustración 4. Franz von Stuck, <i>El pecado</i> , 1893.	43
Ilustración 5. Dante Gabriel Rosetti, <i>Beata Beatrix</i> , 1863.	44
Ilustración 6. Ignacio Zuloaga, <i>La Condesa de Noailles</i> , 1913.....	47
Ilustración 7. Santiago Rusiñol, <i>La convaleciente</i> , 1893.....	47
Ilustración 8. Ignacio Zuloaga, <i>La marquesa Casati</i> , 1923	48
Ilustración 9. <i>Santa Teresa de Jesús</i> , Alonso Cano, 1628.....	202
Ilustración 10. <i>Idea de una religiosa mortificada</i>	211
Ilustración 11. Mateu Balash, <i>En el claustre</i> , 1895	212
Ilustración 12. Rafael, <i>Pasmo de Sicilia</i> , 1515.	223
Ilustración 13. Ghirlandaio, <i>San Zenobio</i> . 1482-84	223
Ilustración 14. <i>Mariana de Austria</i> , Diego Velázquez, 1652.	228
Ilustración 15. <i>La reina viuda doña Mariana de Austria</i> , Juan Carreño de Miranda, 1669.	229
Ilustración 16. <i>Doña Maria de Austria</i> , Martínez del Mazo, 1666.....	229
Ilustración 17. Gavarni, <i>La priere</i>	230
Ilustración 18. Gavarni, <i>N'est ce pas ma mere</i>	230
Ilustración 19. Santiago Rusiñol, <i>Una romanza</i> , 1894	251
Ilustración 20. <i>Las brujas de San Millán</i> , 1909, Ignacio Zuloaga.	305
Ilustración 21. Retrato de Benjamin Constant de Rebecque, Hercules de Roches	312

Ilustración 22. Madame Récamier, 1800, Jacques-Louis David.	313
Ilustración 23. Retrato de Isabel de Charrière, 1777, Jens Juel.	314
Ilustración 24. Madame de Stael como Corine, Elisabeth Louise Vigee-Lebrun..	315
Ilustración 25. Josephine Butler.....	319
Ilustración 26. Retrato de Matilda Wrede, 1896, Eero Järnefelt.	319
Ilustración 27. Santa Teresa de Gian Lorenzo Bernini (1647-1651).....	336
Ilustración 28. Litografía de Adelardo López de Ayala, 1867, Santiago Llanta y Guerín.....	342
Ilustración 29. Elisa Mendoza Tenorio, superficie grabada, 1884.	342
Ilustración 30. Hadas de Cottingley.....	349
Ilustración 31. Hadas de Cottingley.....	349



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

NOTA PREVIA

Cinco años después de presentar el trabajo con el que obtuve la suficiencia investigadora, *La mujer en José Martínez Ruiz «Azorín». 1892-1905*, puedo hoy dar por finalizada mi tesis con la satisfacción que todos sentimos ante la consecución de una meta por pequeña que esta sea. Creo cerrar así una etapa de mi vida personal y profesional que empezó en septiembre de 2002 cuando daba mis primeros pasos por las aulas de nuestra facultad. Ya entonces aquel joven estudiante se imaginaba, con cierta ambición ingenua, defendiendo su tesis doctoral, aunque no tuviera una idea muy precisa del camino a seguir para ello. Hoy sé, como todos aquellos que se han embarcado alguna vez en esta aventura, el esfuerzo y la dedicación constante que requiere.

En primer lugar, quiero agradecer a la propia Universidad de Alicante la beca de investigación que me fue concedida en 2007 y que durante cuatro años me permitió formar parte del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura; sin esta beca no habría contado con el respaldo necesario para animarme a empezar mi investigación. Por descontado, mi más sincera gratitud a todo el departamento, tanto al personal docente, especialmente al área de Literatura Española, como a sus gestores por cuatro años de experiencias, trabajo y aprendizaje. Y, obviamente, guardo una mención especial para mi director de tesis, Miguel Ángel Lozano Marco, quien con tanta paciencia ha sabido guiarme y enmendar mis faltas.

Tampoco puedo olvidarme de los miembros docentes y administrativos del Laboratoire Arc Atlantique de l'Université de Pau. Especialmente de los profesores Christian Manso, Dolores Thion Soriano-Molla y Pascale Peyraga, quienes durante mi estancia investigadora en 2010 me acogieron como uno más y cuyos consejos y enseñanzas han influido en gran medida en esta tesis.

Por supuesto, gracias igualmente a todo el personal de la Casa-Museo Azorín de Monóvar, por saber orientarme entre su vasto fondo bibliográfico, sin el cual me resulta difícil imaginar la elaboración de este trabajo.

Además, quiero también agradecer a los miembros de este tribunal, Francisco Javier Díez de Revenga, Ángela Ena Bordonada y Helena Establier, que hayan aceptado formar parte y por los consejos que con toda seguridad lo mejorarán.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo a mis amigos y mi familia. Muy especialmente a mis padres, María del Carmen y Domingo, y a mi hermano Pablo, por el apoyo incondicional y la paciencia inquebrantablemente mantenida durante toda mi vida académica. Aunque las palabras resulten insuficientes: *gràcies de tot cor*.



Jordi Bermejo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



INTRODUCCIÓN

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El último capítulo de la hermosísima “Voluntad”, de Azorín, nos muestra la lamentable tragedia de un hombre de gran elevación espiritual, de un hombre que podía haber sido mucho, anulado por completo después de su matrimonio, y anulado no sólo por la incomprensión y la contraproducente influencia de su mujer, sino también por el ambiente de incomodidad que le ha sido creado por ésta [...] (NELKEN: 1975, 212)

Estas palabras de Margarita Nelken en *La condición social de la mujer* (1921), una de nuestras lecturas durante los cursos de doctorado, despertaron nuestra curiosidad sobre el valor, la función y la imagen de los personajes femeninos en esta obra referente de nuestra literatura. Con el paso de los días, este interés inicial sobrepasó los límites de *La voluntad* y, animados por nuestro tutor Miguel Ángel Lozano Marco, decidimos afrontar la figura de la mujer desde una perspectiva más amplia.

El primer fruto de esta aproximación a la mujer en la obra de José Martínez Ruiz Azorín, sería el trabajo presentado ante el Tribunal de Suficiencia Investigadora para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Siguiendo las directrices de nuestro tutor, en aquel trabajo decidimos centrarnos en los personajes femeninos de las obras comprendidas entre 1892 y 1905, fecha en que el escritor adoptaba definitivamente el pseudónimo de Azorín en *Los Pueblos*. Aquel primer estudio suponía analizar el personaje femenino y su imagen durante los primeros años de la formación y consolidación de una personalidad y estilo literario. Era este un momento de efervescencia y, además, debíamos trabajar sobre un material textual diverso: artículos periodísticos, novela, ensayo, teatro, obras misceláneas... Las diferencias existentes entre los diversos géneros propiciaron que nos percatáramos de la necesidad de atender a particularidades y enfoques divergentes a la hora de estudiar la figura femenina en su obra, y comenzamos a intuir que la visión monolítica de la mujer que había condicionado gran parte de la bibliografía al respecto ofrecía una visión sesgada del tema que requería una revisión.

Dada la valoración positiva que obtuvo del tribunal este trabajo, consideramos que aquel estudio supuso un primer paso en la revisión y el análisis de los personajes

femeninos en Azorín desde una perspectiva más atenta a la estética del escritor para alejarse así de las explicaciones biográficas y la tendencia al «catálogo» que parecían haber dominado la gran mayoría de los estudios hasta el momento. Este «catálogo» se origina en *Mujeres de Azorín* de Ángel Cruz Rueda y ha sido continuado y ampliado posteriormente por otros. En este sentido, generalmente los críticos han partido de la catalogación de diversos tipos femeninos junto a la afirmación de un único tipo de mujer en Azorín: una mujer asexuada, bella, elegante, discreta y romántica; un tipo que, conjuntamente, se solía identificar con la madre del escritor llegando incluso hasta el extremo de una supuesta «incapacidad de integración copular» en Azorín, motivada por un complejo de Edipo no superado. Entrar en cuestiones de este tipo resulta frecuentemente un terreno pantanoso y, más aún, en un autor en el que aparentemente hay tanta presencia de la propia vida pero, a la vez, como afirmaba en las *Memorias inmemoriales* y recordaba tempranamente Ángel Cruz Rueda: lo más recóndito, sus sensaciones más íntimas, las guardó para él mismo en el carpatacio del armario.

En consecuencia, planteamos la disección de los personajes femeninos atendiendo al marco de las obras en que se situaban, teniendo en cuenta su tono, el tema y su propia condición de personaje literario inserto en dicha obra. Un enfoque aparentemente obvio, pero que no parecía haberse tenido lo suficientemente en cuenta. A partir de este planteamiento principal, decidimos continuar esta línea de investigación en nuestra tesis doctoral que ahora presentamos aunque incorporando con un cambio. Dada la extensión de la obra azoriniana consideramos, aconsejados por nuestro director de tesis Miguel Ángel Lozano Marco, ceñirnos exclusivamente a la novelística del escritor de Monóvar, ya que este nuevo enfoque nos permitía centrarnos de una manera más detenida en la novela de Azorín y permitiría un trabajo más detallado y minucioso del personaje femenino.

Aparte de nuestro gusto personal por la novela y, concretamente, por la narrativa de Azorín, la razón que subyace en la elección de este género se fundamenta en diversos argumentos. El primero de ellos es que nuestro autor cultivó el género a lo largo de toda su vida en diversas etapas, por lo que puede considerarse una muestra más que significativa del sentir y el espíritu de su labor literaria al completo. En segundo lugar, en los últimos años, trabajos como los de Renata Londero o Pascale Peyraga han supuesto un fuerte impulso crítico de las novelas de Azorín entre los años 1928 y 1944 lo que ha conllevado en última instancia una revalorización de obras que hasta el momento habían sido consideradas como poco significativas o, incluso, menores en tanto que se «alejaban» de aquellas novelas más conocidas o «canónicas» del escritor. Estos estudios han permitido que términos y conceptos como el surrealismo, la fantasía, la renovación de géneros o la metaliteratura formen parte de los estudios azorinianos colocando algunas de sus novelas como uno de los referentes o antecedentes de la novelística posmoderna de la literatura española y europea. Por tanto, la posibilidad de aprovechar toda esta revisión de la totalidad de la novela del escritor para plantear asimismo una revisión del personaje femenino acorde con estas nuevas perspectivas críticas suponía una oportunidad tentadora.

En cuanto a la estructura de nuestra tesis, el primer capítulo supone una revisión de las principales aportaciones bibliográficas sobre la mujer, el amor y el erotismo en José Martínez Ruiz *Azorín*. A continuación, expondremos los principales puntos respecto a la imagen de la mujer en el amplio marco del arte de Fin de Siglo, tanto en literatura como en pintura puesto que existe una conexión evidente entre dicha imagen y la que se proyecta en la novela azoriniana. El capítulo tercero constituye una aproximación a la estética del escritor, atendiendo especialmente a la raigambre simbolista de su escritura, la cual consideramos esencial para interpretar el papel, la función y la imagen de la

mujer en la obra del escritor. Este capítulo se complementa con el cuarto, en el cual revisamos los estudios de referencia sobre la novela de Azorín, para establecer los rasgos que caracterizan el discurso novelístico del escritor durante su trayectoria. Los capítulos siguientes se dedican ya exclusivamente a la exégesis de los personajes femeninos, los cuales se hallan repartidos según las diversas etapas novelísticas del escritor.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



**CAPÍTULO 1. MUJER, AMOR Y EROTISMO EN
AZORÍN**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1. PANORAMA BIBLIOGRÁFICO

A grandes rasgos, se ha considerado como característica del escritor una tendencia a la idealización de las relaciones entre hombre y mujer alejándose, por tanto, de lo que se consideraría supuestamente un «grado normal» del amor. Quedaría entonces dicho sentimiento equiparado a una vaga amistad, simpatía o complicidad, lo cual estaría ligado en última instancia a una «vaporización» de la mujer. Respecto a esta cuestión, las palabras de Riopérez y Milá ejemplifican a la perfección esta idea, la cual ha sobrepasado la mayoría de las aportaciones críticas sobre el tema femenino en Azorín:

...siempre el prototipo femenino ante el varón que la desea destaca más por sus específicos rasgos espirituales –las miradas, las palabras, el ademán de las manos– que por su propio atractivo biológico, como fuerza que desata las pasiones de los hombres. Y en un momento, precisamente, en que la Literatura imaginativa que le rodea –auge del naturalismo, del realismo y de la pornografía– crea y ensalza los tipos de mujer más físicos, más reales, más violentos, más sádicos; los tipos de mujer que dominan a sus enamorados galanes por su imperio, su voluntad, su cuerpo, por la curva sugestiva y sensual de sí mismas. Anticipamos esta afirmación como posibilidad de rastrear en la creación de tales tipos femeninos azorinianos una auténtica raíz instintiva, fisiológica, de su propio autor. (RIOPÉREZ Y MILÁ: 1979, 311)

Años después, el mismo autor ha insistido y ahondado en la misma línea: «la falta de fuerza erótica en la obra de Azorín, deriva de la falta de fuerza erótica en su propia vida» (RIOPÉREZ Y MILÁ: 1993, 596). De esta manera, llegamos a lo que ha constituido el núcleo principal de los estudios sobre la mujer en la obra de José Martínez Ruiz *Azorín*: el «débil» tratamiento de la seducción y la relación amorosa no es una sublimación espiritual, sino una «reflexiva incapacidad de integración copular». Obviamente, el crítico parte de una interpretación estrictamente biográfica para justificar una característica literaria del autor, decisión que estaría justificada por la hipotética gran presencia de lo autobiográfico en su obra. No obstante, respecto a esta cuestión, deberíamos recordar una idea apuntada ya muy tempranamente por Ángel Cruz Rueda: «El escritor más autobiográfico de los contemporáneos españoles, jamás exteriorizó lo más recóndito de su espíritu; acaso hizo bien en seguir la conducta

materna.» (1957, 273). Una reserva íntima expuesta por el propio Martínez Ruiz en sus

Memorias inmemoriales:

En un cuartito hondo de la casa nativa está la madre de X; ha cerrado la puerta con llave y ha sacado de un armario el abultado cartapacio. Va luego escribiendo en sus páginas lo más notable del cotidiano trajín. Acabada su labor, vuelve el cuaderno al armario y nadie lo puede ver. En X había, según su juicio, este recato y tal aplicación. Le manifesté yo algunas veces que el subjetivismo de sus primeros años de escritor —el uso del yo que tanto se le reprochaba— era cosa encimera y que lo más recóndito y personal continuaba escondido. Sonreía él y callaba. Pero he de insistir ahora: esa exteriorización, en X, era cosa transitoria y periférica; lo hondo no gustaba de manifestarlo nunca. Ni en los escritos, ni a mí de palabra, ni a nadie, ha revelado nunca X sus íntimos sentimientos. Ha guardado siempre el cartapacio de sus sensaciones en un armario donde guardaba su madre el libro verde. (AZORÍN: 1998c, 1061-62)

Volviendo estrictamente a las palabras de Riopérez y Milá, sobre las cuales insistimos puesto que consideramos que marcan muy claramente la línea general y mayoritaria de interpretación de la mujer en la obra azoriniana, nos quedan aún dos cuestiones más relacionadas entre sí. Habla Riopérez y Milá sobre cómo Azorín se desmarca de un tipo de mujer carnal, poderosa y amenazante para el hombre, en contra de las tendencias estéticas del momento. Esta afirmación requiere de una considerable matización, ya que si bien nombra el naturalismo y el realismo, e incluso la pornografía, este perfil femenino puebla igualmente el arte finisecular en sus manifestaciones más próximas al decadentismo. Además, la imagen de una mujer caracterizada por sus «rasgos espirituales» no es una figura exclusiva de José Martínez Ruiz *Azorín*, sino que es un icono recurrente en el marco de las artes finiseculares, de igual manera que la figura idealizada de la mujer también existía en el realismo decimonónico. Respecto al fin de siglo, baste con recordar el arte simbolista o la pintura prerrafaelista poblada de mujeres de aspecto angelical. Pero dejaremos este punto aquí por el momento para retomarlo posteriormente con mayor profundidad.



Ilustración 1. María Luisa Ruiz Maestre, madre de José Martínez Ruiz



Ilustración 2. María Luisa Ruiz Maestre

Esta argumentación biográfica de Riopérez y Milá, es todavía más «productiva» si se le añade un supuesto complejo de Edipo no superado y sustentado en el afectuoso recuerdo que siempre manifestó el escritor hacia su madre. Un complejo expuesto claramente por Rico Verdú (1973, 79) y que continuaron otros como Calero Hervás (1974, 569), por citar sólo dos casos destacados entre muchos otros.

Pero, curiosamente, pese a todo lo dicho en esta exégesis basada en la «vida» del escritor, el mismo Riopérez y Milá señala:

Aparece la famosa Generación de 1898 a cuyos escritores tan poco les importaba, vital y literariamente, el amor, y dibujan en sus fantasías, en sus ensueños, en sus elucubraciones doloridas sobre la tierra de España, un perfil de mujer muy propio a su temperamento e ideología, en sus novelas innovadoras. (1993, 593)

Si bien las «reticencias» respecto a lo puramente carnal y sexual en Azorín pueden tener su base en la propia experiencia, también es cierto que dicho rasgo no es excepcional respecto a otros autores del momento como Unamuno o, especialmente, Pío Baroja¹. Es esta una cuestión ya tratada hace tiempo por Serrano Poncela en su ensayo «Eros y tres misóginos (Unamuno, Baroja y Azorín)» (1959), planteando que la erótica en dichos autores es: «en cierto sentido, una erótica de misóginos». No es que la mujer y el amor queden fuera de su órbita literaria, sino que son «problemas de segundo grado»; simples complementos para otras incursiones reflexivas. Un tema que también plantea Prieto de Paula, aunque desde un punto de partida distinto al estudiar la figura del «héroe noventayochista», definiendo la novela como un camino indagatorio marcado por la presencia del «ego». En consecuencia, la mujer es antes un elemento estructural que novelístico (PRIETO DE PAULA: 1993, 216-18). Sin que ello suponga menoscabo a la propuesta interpretativa de Riopérez y Milá y, más concretamente, a la de Serrano Poncela, resulta curioso observar que Valle-Inclán no entraría dentro de esta erótica de misóginos, en tanto que la relación sexual entre el hombre y la mujer, tendría

¹ De todas formas, respecto a Baroja no podemos olvidar la crudeza y la perversidad de la relación de Fernando Ossorio con su tía Laura en *Camino de perfección*.

un tratamiento más directo que en sus otros compañeros de generación. No obstante, las mujeres de Valle-Inclán son igualmente personajes arquetípicos de corrientes finiseculares como el decadentismo o el prerrafaelismo, sirvan como ejemplo las *Sonatas* o *Flor de santidad*.

Consecuentemente, a partir de lo visto por el momento quizás nos convenga alejarnos de una justificación estrictamente autobiográfica para encontrar en su lugar una explicación que atienda principalmente a la propia obra del escritor desde la perspectiva de la crítica literaria. Y puesto que esta tesis se centra en el estudio de los personajes femeninos en las novelas de Azorín, supondría un error de base obviar la renovación y constante experimentación del género durante el siglo XX. Por tanto, si el lector va a encontrarse con una nueva novela marcada por la omnipresencia del yo, la reflexión, la indagación personal, la metaliteratura... Estamos refiriéndonos, indudablemente, a un discurso novelístico en que la trama, entendida como sucesión de acciones regidas por la causa-efecto queda relegada frente a la exploración de nuevos cauces expresivos. Lógicamente, el recurso «fácil» de la intriga y la complicación amorosa o erótica no provocaba ningún interés en estos autores, como sucede en el caso de Martínez Ruiz Azorín. Puede parecer una afirmación evidente, pero a la hora de abordar a la mujer en Azorín, especialmente en la novela, no se ha tenido en cuenta con el rigor suficiente por gran parte de la crítica. Debemos empezar a plantearnos que si la mujer se «desvanece» o se difumina en la novelística azorinina ello se deriva en esencia de la propia renovación formal del género llevada a cabo por el autor y, consecuentemente, de su estética y estilo. De todas formas, será esta una cuestión que abordaremos minuciosamente en el capítulo dedicado a la novelística de Azorín.

Hasta el momento, nos hemos limitado a comentar las palabras de Santiago Riopérez y Milá respecto a la mujer, el amor y el erotismo en Azorín puesto que

consideramos que exponen de manera muy precisa la lectura principal seguida por la crítica respecto a este tema. Sin embargo, otros críticos han abordado la cuestión, a los cuales nos referiremos acto seguido para terminar de perfilar el panorama bibliográfico sobre la imagen de la mujer azoriniana.

La profesora Margarita Rand, recoge al inicio de su trabajo las primeras impresiones respecto al tema que aquí nos ocupan (1963, 217-18). César Barja escribió al respecto: «el amor, eso que suele llamarse amor –amor de sexos– ocupa muy escaso lugar en la obra de Azorín» (1935, 272) y que, si existe, es «más emotivo que pasional» (1935, 272) y concluye: «Ni grandes amores ni grandes odios encontramos en ella, ni exaltados entusiasmos ni trágicas depresiones. Encontramos no el mediodía de la pasión sino el crepúsculo de la emoción» (1935, 273-74). Julio Casares piensa que «entre todos los escritores contemporáneos, Azorín es... el más limpio de sensualidad» y que «el amor en los libros de Azorín es como una sutil fragancia de azucenas» (1944, 144). Otro crítico a tener en cuenta es Serrano Poncela, ya citado anteriormente: «Las novelas de Azorín son asexuadas, de una pureza aséptica poco cordial y en ocasiones inoperante; de tal modo que al desposeerse del ingrediente erótico pierden siempre su nervio y dejan en el lector una indefinible sensación de apetito por algo que falta» (1959, 160).

Es especialmente significativa la última afirmación «algo que falta»; la novela está incompleta para Serrano Poncela porque, tal como comentábamos antes, supone un cambio de orientación del género hacia una novela no sustentada en la trama y la «anécdota». En este mismo sentido, las palabras de Eugenio de Nora en referencia a la técnica y el estilo azoriniano son igualmente esclarecedoras: «extraña complacencia en novelar, pero haciendo como si no se novelara» (1963,242), junto a una supresión de lo «orgánico» y de las «transiciones» que para Nora supone la negación de lo novelesco. A partir de estas dos visiones discordantes de la novela azoriniana intuimos nuevamente ,

como apuntamos anteriormente, que el tratamiento de la mujer ha de quedar ligado inexorablemente a la renovación formal y al intento de crear una nueva novela estrechamente unida a su estética y su estilo.

Dentro de estos primeros acercamientos al tema de la mujer en Azorín, convendría citar a Pérez de Ayala y su comentario de las novelas de *Don Juan* y *Doña Inés* puesto que introduce un cambio de perspectiva respecto a los autores citados anteriormente:

...estas novelas de Azorín son sutiles, penetrantes, auténticas y genuinas “eróticas”. No se percibe en ellas la angustia dilatada de las aventuras y enredos del amor; pero se siente de continuo y por lo intenso la pura emoción del amor... El verdadero protagonista en estos diáfanos poemas es Eros, el amor mismo. (1958, 237)

Pérez de Ayala ha captado el espíritu de esa nueva novela: la evocación y el lirismo emanados de ella contagiando así el tratamiento de lo erótico, lo amoroso y la mujer. Pero estamos adentrándonos en aspectos relacionados muy estrechamente con su estética, algo que abordaremos con mayor precisión más adelante.

El primero en publicar un volumen dedicado exclusivamente a la mujer en Azorín es Ángel Cruz Rueda con *Mujeres de Azorín* (1957). Sin embargo, no es un libro construido desde un enfoque crítico abordando y explicando la imagen y función de la mujer en la obra de Azorín. Todo lo contrario, es una galería de «retratos» de los diferentes tipos existentes en su obra: Justina, Iluminada, las provincianas, las de los balnearios... No es la intención de Ángel Cruz Rueda aportar un análisis crítico profundo sobre los personajes, simplemente se limita a recogerlos citando al maestro. De todas formas, es francamente interesante la «catalogación» realizada en el libro, puesto que es un rasgo que definirá otras obras. Por ejemplo, *La mujer en Azorín* (1975) de Antonio Sequeros, que veinte años más tarde retoma y mantiene este plan clasificatorio y el sentido del trabajo de su predecesor.



Ilustración 3. Azorín y Ángel Cruz Rueda. Al fondo, el retrato de Azorín de Ignacio Zuloaga.

Pero, principalmente, debe citarse para completar esta revisión bibliográfica, a María López Castejón y su tesis doctoral *La mujer en Azorín. Perfiles femeninos en su obra* (1992). Su objetivo queda claro en el mismo subtítulo «perfiles femeninos», siguiendo esa línea de «catálogo» ya apuntada cuando nos referíamos a Cruz Rueda o Sequeros a la hora de enfocar un estudio completo y general sobre la mujer. A lo largo de su tesis, López Castejón insiste en la misma idea de Riopérez y Milá y que concuerda con gran parte de las aportaciones críticas al respecto: «el perfil es sumamente vago, disperso e inconcreto» (1992, 35), para incidir igualmente en el condicionamiento de la figura maternal en todos los personajes femeninos: «Azorín única y exclusivamente describe a su madre en cada uno de los tipos de mujer que nos presenta en su obra» (1992, 38). Además, respecto a este único y exclusivo tipo femenino resulta curioso que afirme: «Siendo el tipo predilecto de Azorín la mujer morena, esbelta y de un rojo intenso en sus labios» (1992, 36). Una simple revisión a la bibliografía existente mostraría como la crítica coincide en señalar el tipo predilecto del autor como una mujer rubia, pálida, de ojos brillantes y fulgurantes. Un tipo femenino encarnado tempranamente por «Ella» en *Diario de un enfermo* y que para Rico Verdú (1973, 79), tal como ya apuntamos, se relaciona con la madre de José Martínez Ruiz.

Sin ningún género de duda, el amplio y exhaustivo trabajo de María López Castejón supone un acercamiento minucioso a un tema muy complejo en Azorín. No obstante, consideramos que resulta un tanto contradictorio partir de una única visión de la mujer en un trabajo que posteriormente plantea toda una catalogación de perfiles femeninos. Basta con revisar simplemente el índice del trabajo para notar la escrupulosa precisión a la hora de clasificar a las mujeres en diversos compartimentos: capítulo IX «Tipología I: Niñas “lindas muchachas”, primera juventud, mujeres otoñales, “la flor de la vida”, edad madura, capítulo X «Tipología II: Las viejas», capítulo XI «Tipología III: La mujer

según su estado: solteras, casadas, recién casadas, viudas, madres solteras, mujeres de mundo», capítulo XII «Tipología IV: “Esas mujeres”, celestinescas, pecadoras, criadas, comadres, beatas, mendigas, fantásticas», capítulo XIII «Tipología V: Misteriosas, enfermas, anónimas, la muerte con figura femenina, damas aristocráticas, aventureras, campesinas, soñadoras, seducidas, abandonadas, mujer silueta», capítulo XIV «Tipología VI: Mujeres reales: Históricas, familiares (madre, esposa, tías), otras. Mujeres de escritores, mujeres de teatro y cine»... Tipologías que se completarían con los capítulos XIX y XX dedicados a estudiar la mujer española según su procedencia geográfica. La clasificación llevada a cabo por la autora en los sucesivos capítulos de su tesis puede resultar muy útil para el estudioso de la obra de Azorín al recoger y recopilar en único volumen prácticamente todas las muestras de su obra relativas a la mujer. Por ejemplo, si pretendemos estudiar la presencia de Santa Teresa en toda la literatura azoriniana, un simple vistazo al capítulo quinto «La religión en la obra de *Azorín*» serviría para poder observar todas las citas del escritor referentes a la mística castellana. Por otra parte, respecto a las tipologías que propone María López Castejón, si alguna, como la del capítulo décimo «Las viejas», resulta innegable dada la presencia recurrente de las viejas en muchos de sus libros, otras se antojan bastante discutibles, como el hecho de organizar sus personajes femeninos distinguiendo entre mujeres casadas, solteras, viudas, recién casadas... Muchas de estas tipologías terminan superponiéndose en un mismo personaje, como por ejemplo en «Ella» de *Diario de un enfermo* o *Iluminada de La voluntad*, que en la tesis aparecen como mujeres solteras y casadas puesto que cambian de estado civil conforme avanza la novela. En cuanto a este punto en particular, no es que sea insustancial atender al tema del matrimonio en la literatura azoriniana, todo lo contrario, es un aspecto significativo a tener en cuenta siempre que se profundice críticamente en él considerando al personaje en cuestión dentro del

contexto de la obra en que se sitúa. Es así como podremos apreciar diferencias relevantes entre la visión del matrimonio en las primeras novelas del escritor y posteriores obras; una visión que María López Castejón omite en su trabajo puesto que pretende unos objetivos distintos.

Para terminar con esta revisión de las diferentes aportaciones bibliográficas, queremos centrarnos en dos trabajos en concreto. El primero de ellos es la propuesta crítica de Margarita Rand en su artículo «Azorín y Eros» (1963), el cual ya citamos brevemente en el inicio de este apartado. Sin negar la sublimación de lo amoroso en el escritor, Rand se distancia de la visión unitaria que hemos visto que predominaba en la mayoría de los estudios, proponiendo una lectura evolutiva del tema. De esta manera, en un inicio conviviría la actitud propia de un joven rebelde romántico con la actitud crítica y cínica hacia el matrimonio propia del anarquismo. A continuación, establece una segunda etapa en que la «pasión de amor» se suaviza poco a poco convirtiéndose en una emoción más sugerida que sentida. Finalmente, hallamos un período ejemplificado, según Rand, en *Doña Inés*, en que el amor, a través de la mujer en la unión matrimonial, se transforma en *Cáritas* o piedad. Dicha propuesta, como cualquier otra, es más o menos discutible, pero nos conduce a recapacitar acerca de una presencia clara del amor y el erotismo en Azorín –tal como señalaba Pérez de Ayala– desde un estilo acorde con una estética que halla en la evocación y la sugerencia sus principales aliados y sobre diferentes niveles, vías de lectura o etapas de interpretación de la mujer en su obra.

Sirva como primer ejemplo de esta idea uno de los artículos publicados en *El País* entre 1896-97, influidos claramente por la ideología anarquista y revolucionaria del joven Martínez Ruiz. Hablamos, por ejemplo, de «Crónica» (*El País*, 23 de enero de 1897), donde realiza un ataque frontal al matrimonio como institución uniforme y monótona, y, por consiguiente, contraria a la diversidad y variedad de la vida. En este

artículo, además, no dudará en tomar partido por la mujer, aquella parte del matrimonio que, por las convenciones sociales, parece hallarse en mayor estado de indefensión:

¡Qué decepción la de la virgen de buena fe que cree encontrar en el matrimonio un paraíso – y halla un infierno – y cree encontrar en el marido un ser ideal y halla el macho brutal que la atropella!

¡Qué decepción la de la primera noche de novios!

« ¡Ah!, ¿eso es todo – pregunta la esposa – es esto todo lo que yo esperaba? ¿Es este todo el cielo del amor que yo soñaba?» – pregunta ante la barbarie del hombre, ante el afán del esposo que no ve en la «luna de miel» sino una ocasión más de satisfacer su deseo, atropelladamente, sin preparación, sin prólogo, sin nada.

Muy pocos piensan como un amigo que me declaraba lo siguiente [...] «Doy más importancia que todo a las ternuras, a las caricias, al beso, a todo eso que debe preceder el acto»

No parece mostrar el joven escritor reparos a la hora de acercarse a un momento tan íntimo como la noche de bodas, llegando incluso a abordar, aunque sea en un ligero intento de empatía de la psicología femenina, la sexualidad insatisfecha y «atropellada» de la mujer mediante cuestiones como las de los preliminares. Palabras como estas nos obligan a replantearnos algunas opiniones generalizadas respecto a la mujer, el amor y el sexo en su obra.

En nuestro caso, la idea evolutiva propuesta por Margarita Rand resulta francamente sugestiva a la hora de abordar el estudio de los personajes femeninos en la novelística del escritor, puesto que los personajes deben ser estudiados atendiendo a la evolución que sigue la novela azoriniana. Es decir, pese a la continuidad temática que se observa en toda la trayectoria del escritor, inevitablemente han de observarse diferencias entre, por ejemplo, los personajes femeninos de *La voluntad* y los de *Félix Vargas*, en tanto que ambas obras representan etapas diferentes del discurso novelístico del escritor.

El segundo trabajo al que nos referíamos es el artículo de Antonio Risco «La mujer en la novela de Azorín» (1982), artículo relacionado estrechamente con los objetivos de nuestra tesis puesto que, a diferencia del resto, pretende un estudio general de los personajes femeninos ciñéndose a la totalidad de la novela del escritor. Debemos

puntualizar que un primer esbozo de este artículo se encuentra en los apartados «Las mujeres» y «El amor» del capítulo VII del libro *Azorín y la ruptura con la novela tradicional* (RISCO: 1980, 261-265), del mismo autor y que abordaremos con profundidad en el capítulo correspondiente al estudio de la novela azoriniana.

El principal acierto de Antonio Risco es plantear un análisis crítico de los personajes femeninos en las novelas partiendo del sentido de la novela, alejándose así de las interpretaciones biográficas, la presencia de un único tipo de mujer condicionado por la figura maternal o las simples catalogaciones atendiendo al estado, el origen o la clase social de las figuras femeninas. No es que Risco no plante algunos tipos «fijos», como el de la «mujer otoñal», identificable con Inés de Silva, María Fontán o Salvadora de Olbena por ejemplo, o el de la religiosa o las viejas, sino que la diferencia estriba en que profundiza en el sentido de estos tipos dentro de la obra y no se limita a la simple enumeración y descripción de los tipos. Obviamente, la extensión del artículo condiciona el análisis del autor, pero pese a ello aporta algunas ideas destacadas a la hora de estudiar los personajes femeninos. En primer lugar, mantiene que Azorín sigue proyectando las mujeres de sus novelas desde una perspectiva masculina, pero en ningún caso «masculinista», puesto que se aleja de la idealización tradicional y nos muestra una mujer más independiente y dueña de sí misma (RISCO: 1982, 172), pudiéndose interpretar así su visión como un estadio intermedio situado entre la más tradicional y una verdadera lectura feminista. Otro aspecto es la interpretación de sus personajes femeninos como personificaciones de ideas: «Son pues, ante todo, ideas, pero ideas tratadas literariamente, hechas figuras sensibles» (RISCO: 1982, 187). Ello propicia que a partir de ellas Azorín indague en dimensiones más generales, aunque esta es una cuestión que perfilaremos progresivamente en el análisis de los respectivos personajes. Igualmente, esta indagación puede asociarse al hecho de que muchos

personajes femeninos de Azorín puedan entenderse como «proyecciones» del propio autor, basándonos principalmente en una supuesta hipersensibilidad de la naturaleza femenina que Azorín identificaría como propia de la naturaleza creativa y artística (RISCO: 1982, 188).

No buscamos en este estudio servirnos de propuestas que estudian los personajes femeninos de la literatura azoriniana a partir de supuestos biográficos y psicológicos, los cuales consideramos totalmente alejados de los criterios y objetivos que rigen un ejercicio de crítica literaria. Ni tampoco adentrarnos en una tipificación y catalogación de las mujeres de sus novelas que las aísle de su entorno textual. Es decir, necesitamos situar las figuras femeninas en el contexto de la respectivas novelas como personaje y elemento funcional para así poder perfilar su imagen y valor completo. Sólo de esta manera podremos plantear un verdadero estudio analítico de la mujer en la novelística azoriniana desde una visión evolutiva.

CAPÍTULO 2. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL FIN DE SIGLO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hemos venido insistiendo en la necesidad de plantear un estudio de la mujer en la literatura de José Martínez Ruiz *Azorín* atendiendo a las particularidades de las obras, a la condición de personaje literario, a la estética del autor y a la evolución de su discurso novelístico. A esta nueva perspectiva de análisis debemos añadir un punto más, que no es otro que la influencia esencial del arte finisecular en la imagen de la mujer que *Azorín* proyectará en sus obras. Esta es una cuestión que ya comentamos sucintamente en el apartado anterior, y en la que queremos profundizar puesto que las interpretaciones autobiográficas de los personajes femeninos azorinianos han limitado su contextualización, mostrándolos casi como elementos aislados y obviando que una simple revisión de las tendencias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX demuestra la evidente conexión de sus personajes con las corrientes artísticas del momento. Nos vemos obligados a precisar que nos limitamos a esta época y no nos adentramos en años posteriores, recordemos que las últimas novelas del escritor son ya de los años cuarenta, porque consideramos, y creemos que así se desprenderá del estudio concreto de las novelas y personajes, que la figura femenina en su obra tiene sus raíces y su germen en estas corrientes estéticas, tratándose así de un rasgo relacionado con la estética de base simbolista de *Azorín*, aunque este es un aspecto que abordaremos detalladamente en el capítulo siguiente.

Por el momento, nos limitaremos en este apartado de nuestro trabajo a apuntar las principales líneas de esta relación, dejando las cuestiones concretas y puntuales para los respectivos análisis de las novelas y los personajes.

2.1. PINTURA

Cuando afrontamos el Fin de Siglo debemos recordar siempre la conmoción que supuso la revolución industrial: una transformación social y cultural que cuestionaba la representación emblemática y trascendental del mundo. En este cambio global, resultó

igualmente afectada la relación entre hombre y mujer y, en consecuencia, la imagen de ésta proyectada en las artes:

Aquí percibimos el núcleo del conflicto, que opone dos visiones del mundo: por una parte, un mundo dado e inalterable, favorable al comercio y a la industria, pero indiferente a los valores que dan sabor y sustancia a la existencia; por la otra, un mundo en relación dialéctica con un modelo trascendente (religioso, visionario o poético), que actúa como un fermento y promete una transformación creadora de lo dado. El siglo XIX ha vivido una radical intervención que ha separado estos dos hemisferios de nuestra relación con el mundo. [...] Eso explica que una buena parte del arte simbolista se ocupe de un nuevo problema, de las dificultades en la relación de hombre y mujer. Pues la cultura, que confiere a cada uno una confirmación de su identidad como individuo, atañe en la misma medida a la identidad sexual. (GIBSON: 2006, 20-21)

La imagen de una mujer imprevisible, amenazante e, incluso, castradora es una constante en las obras finiseculares. Esta proyección de la figura femenina es consecuencia de la pérdida de referencias por parte del varón: el hombre se siente inseguro ante la mujer y no sabe cómo debe comportarse puesto que las antiguas reglas ya no son válidas. Consecuentemente, si el hombre no encuentra una respuesta ante la nueva mujer y su propio deseo:

...incluso la seducción de la mujer podría parecerle una amenaza.

El Simbolismo da expresión evidente a este sentimiento, idealizando la mujer hasta el extremo, hasta hacer de ella un ser absurdo e inmaterial. Y de hecho, la mujer ha seguido siendo hasta ahora el quid de todo malestar cultural... (GIBSON: 2006, 39)

La imagen femenina, por tanto, es un reflejo de la inseguridad y el malestar del hombre ante la mujer adaptada a los profundos cambios suscitados por la revolución industrial. Pero lo más importante es que lo es, tanto en una idealización extrema y divinizada, como en el polo opuesto y amenazante de la omnipresente *femme fatale*. El artista opta por la evasión o por crear una imagen agresiva y amenazante a la vez que atrayente. En el fondo, no debemos olvidar en ningún momento que se trata de representaciones procedentes de una estética y un erotismo masculinos.

En este sentido, no es casual que esta imaginería coincida temporalmente con los movimientos feministas anunciadores de propuestas críticas y alternativas para el nuevo papel de la mujer en una sociedad donde los roles tradicionales han sido alterados. El

papel decimonónico del «ángel del hogar» o «monja hogareña», sobre la cual incidiremos más adelante, choca con una realidad en que muchas mujeres se incorporan al mundo laboral sobrepasando los límites de la esfera doméstica para entrar entonces en una esfera social que hasta el momento les había estado generalmente vedada.

Para ahondar aún más en la imagen de la mujer, nos interesa avanzar un poco más en la línea argumentativa de Gibson. Concretamente, en su aserción respecto a la pintura de Gauguin: «Lo que Gauguin buscaba, en efecto, era una sociedad en la que las relaciones, entre hombres y mujeres fueran armónicas, tal vez (¿hay que decirlo aún?) como las relaciones entre una madre y su hijo...» (GIBSON: 2006, 41). Apunta de esta manera uno de los puntos clave: la madre. El pintor buscaba en la primitiva sociedad idílica un código implícito que rigiera las relaciones entre hombre y mujer, un código desaparecido o perturbado en aquel momento en Occidente: «Así se explica seguramente la aparición de un sueño colectivo europeo en figura de mujer amenazante y mujer fatal» (GIBSON: 2006, 41). Y de nuevo volvemos a la figura clave en el arte del momento: la mujer fatal; «Los simbolistas tenían, en definitiva, un gran miedo a la mujer, ya sea encarnada en Salomé, en la esfinge o en la femme fatale, y sus obras reflejan “la ambigüedad del sexo como castigo o como realización” (C.E. Schorske)» (GIBSON: 2006, 128).

Pese a la utilidad y lo acertado de las palabras de Gibson, su trabajo es una visión general del arte simbolista, por lo que la mujer no deja de ser un aspecto más, pese a su importancia, de los múltiples abordados en el estudio. Sin embargo, la indicación final sobre la multiplicidad formal de la figura femenina entre el espíritu y la carne nos lleva a *Ídolos de perversidad* de Bram Dijkstra y *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay, incidiendo ambas obras en este dualismo multiforme. En cuanto a la consolidación de la

femme fatale, Bornay establece una serie de factores que explicarían la misoginia finisecular en el arte:

- Temor ante el nuevo papel de la mujer en el trabajo y la vida pública.
- Alarma y desconfianza de los movimientos feministas
- Prostitución, causada por la miseria de la clase baja
- Enfermedades venéreas, factor ligado al anterior.
- Influencia de unas teorías de carácter profundamente antifeminista (Schopenhauer,

Nietzsche, Nordau, Weininger, Lombroso...) (BORNAY: 1990, 16)

La Iglesia medieval adora y glorifica a María porque ella es, en realidad, la «no mujer», la mujer desexualizada, la que fue concebida y concibió sin pecado, en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija [...] una como expresión de lo más puro y luminoso, otra, como expresión del mal, de lo diabólico... (BORNAY: 1990, 12)

En el fin de siglo confluyen una tradición dualista de la mujer entre el pecado y la virtud, la carne y el espíritu, y una nueva mujer resultado lógico de la profunda transformación social experimentada por la sociedad occidental. A partir de estos presupuestos, podemos estudiar y entender la imaginería misógina finisecular. En este sentido y respecto al título *Las hijas de Lilith*, Lilith, en tanto que mujer rebelde que cuestiona y se enfrenta a la primacía del varón, es un icono identificable con la nueva mujer en ciernes de Occidente y, obviamente, con las feministas que tratan de definir la identidad y la función de esta nueva mujer.

Desde la óptica del Simbolismo, el dualismo María-Eva // Lilith, resulta aún más interesante si se relaciona con la escisión entre un mundo pragmático y materialista opuesto a la espiritualidad, el idealismo y la búsqueda trascendental de los simbolistas:

...puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos [...] La mujer es la emanación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es, la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. (BORNAY: 1990, 98)

Esta mujer será la *femme fatale*, un peligro para el varón, no sólo por representar la subversión de los roles tradicionales, sino por alejar al hombre del ideal, de la



Ilustración 4. Franz von Stuck, *El pecado*, 1893.



Ilustración 5. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863.

realización y la trascendencia. Se opondrá a esta figura una mujer inocente, pura y espiritual encarnación del ideal para el artista. En el caso particular de Azorín, y estamos saltando a lo literario, esta figura idealizada resulta identificable con un gran número de personajes femeninos de su obra que se corresponden con el anhelo de infinito y misterio que caracteriza su estética, tal como veremos más adelante.

2.1.1. Pintura española

Hemos apuntado las que podrían considerarse las líneas maestras de la imagen de la mujer en el fin de siglo europeo: una proyección fundamentada en el dualismo enfrentado de carnalidad contra espíritu. Pero esta visión no estaría completa si no dedicáramos algunas líneas al mismo icono femenino en el contexto particular de la pintura española, puesto que consideramos que aporta precisiones importantes para nuestro estudio.

En la tradicional concepción maniquea de la mujer finisecular en las artes plásticas parecía excesivamente simple y convencional la terrible *femme fatale*, la virgen o la frágil ninfa de los bosques [...] solo permitía comprender la imagen de la mujer en un reducido grupo de artistas. (LÓPEZ FERNÁNDEZ: 2006, 16)

Estas palabras de María López Fernández en *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914* proponen un estudio basado en distintos tipos femeninos que no tienen que limitarse a dos polos encontrados y opuestos. Para ejemplificarlo citamos su propuesta de clasificación: la «elegante», la mujer liberada –mujer intelectual y deportista–, la trabajadora, la prostituta, la mujer de la «España Negra» –beatas, viejas y gitanas– y la madre. A simple vista, y centrándonos en el caso particular de José Martínez Ruiz *Azorín*, tipos como el de la «elegante» en su derivación de la mujer inválida o enferma puede tener una relación con su obra, como veremos más adelante, así como el caso de las viejas, las beatas o las monjas. Respecto a las viejas, generalmente, aparecen como personajes «funcionales», para la creación de una determinada atmósfera aunque también puedan tener un significado de mayor peso.

Mención especial merece la figura de la religiosa, la cual abordaremos con el rigor debido en el comentario de los textos. De hecho, este tipo es un motivo omnipresente en la tradición artística, aunque en el fin de siglo adquiriera aún mayor relevancia por su vinculación con el ideal o la trascendencia. De igual manera, será un personaje presente en la obra azoriniana.

Pretendemos exponer la validez de unos tipos alternativos a la dualidad encontrada del eterno femenino en el fin de siglo y como esta oposición tan directa podría haber condicionado también la idea extendida de un único tipo de mujer idealizada y espiritual en la obra azoriniana ya que en su obra no encontramos un referente femenino de carnalidad exaltada y amenazante de manera explícita. Estos tipos o figuras alternativas o intermedias entre uno y otro opuesto pueden ayudarnos a entender mejor la figura de la mujer.

2.2. LITERATURA: DEL OBJETO AL SUJETO

A continuación, revisaremos las líneas principales de la mujer y el en el fin de siglo. Empero, no nos limitaremos a la proyección posiblemente considerada como «canónica» dentro de las artes y, particularmente, en la literatura: la mujer como objeto desde la perspectiva masculina. Afrontaremos también la proyección de una nueva imagen de la mujer acorde con los cambios sociales: como «sujeto». Una interpretación conjunta de estos dos frentes puede proporcionarnos una aprehensión completa del amor, el erotismo y la imagen y papel de la mujer en el escritor de Monóvar.

2.2.1. Erotismo y mujer

A grandes rasgos, podríamos afirmar que en ese conjunto de corrientes estéticas y literarias del fin de siglo la cuestión del amor, el erotismo y la mujer presenta unas características similares a las observadas en las manifestaciones pictóricas. Dejamos aquí las convergencias multidisciplinares, puesto que entrar en un comentario



Ilustración 6. Ignacio Zuloaga, *La Condesa de Noailles*, 1913.²



Ilustración 7. Santiago Rusiñol, *La convaleciente*, 1893

² La languidez refinada que desprende la figura de la condesa resulta identificable con bastantes personajes femeninos en Martínez Ruiz Azorín.



Ilustración 8. Ignacio Zuloaga, *La marquesa Casati*, 1923³

³ El retrato de la marquesa es una muestra de *femme fatale* dentro de la pintura española.

exhaustivo sobre el gusto de la época por la fusión artística superaría con creces los objetivos de este trabajo.

Por tanto, nos limitamos a afirmar como, de manera general, la dualidad entre la *femme fatale* y la mujer idealizada y espiritual recorre gran parte de la literatura de la época. De hecho, si hiciéramos un repaso por los diversos estudios críticos dedicados a este tema observaríamos cómo, generalmente, se insiste en un tratamiento explícito del amor, lo erótico y la mujer. Es decir, en la literatura europea finisecular no tendríamos problemas para encontrar un tratamiento «carnal» y sexual de estos motivos. Este acercamiento tan directo por parte de los escritores tenía ya su antecedente en el interés «fisiológico» de los naturalistas y realistas. Recordemos, por ejemplo, como la mujer y el adulterio jugó un papel protagonista en la novela decimonónica. No en vano, Mario Praz —pese a ciertos enfoques que a día de hoy parecen anticuados e incluso «políticamente incorrectos»— ya presenta al romanticismo como precedente de toda la profunda sensibilidad y simpatía erótica y sexual del fin de siglo (PRAZ: 1999, 11)

En este sentido, lo carnal y sexual llegará hasta el último extremo con la fascinación y exhibición de actitudes de decadencia sexual: manifestaciones «depravadas» concordantes con el espíritu hastiado y la sensación de profundo abismo del *fin de siècle*. Asimismo, coincide con el espíritu provocador de artistas y escritores —en muchas ocasiones una «pose»— todo el sistema de represión sexual y moral de la sociedad burguesa del s. XIX. La *femme fatale*, en el fondo un icono cambiante a lo largo de la tradición, es un motivo relacionado con toda esa mentalidad a la vez que encarna la inquietud del hombre ante la nueva mujer. De hecho, encontrar placer en el dolor a través de la sumisión ante una figura dominante es algo que ha existido siempre y que Mario Praz entiende de la siguiente manera en el decadentismo finisecular:

Repitémoslo aún: la función de la llama que atrae y quema la ejerce el hombre fatal (el héroe byroniano) en la primera, y la mujer fatal en la segunda mitad del siglo; la mariposa

destinada al sacrificio es, en primer caso, la mujer; en el segundo el hombre. No se trata de pura convención y corriente literaria; la literatura, incluso en las formas más artificiales, refleja de algún modo aspectos de la vida cotidiana. Es curioso seguir la parábola de los sexos durante el s. XIX: la obsesión por el tipo del andrógino hacia fines de siglo es un claro indicio de un turbio estado de confusión de funciones e ideales. El varón, primero tendente al sadismo, se inclina al masoquismo a fines de siglo. (PRAZ: 1999, 381)

De manera muy clara y precisa, ha sintetizado en unas pocas líneas todo un cambio artístico y de imágenes provocado por profundas transformaciones sociales causantes de «confusión de funciones e ideales». El hombre, inquieto ante la nueva mujer que se avecina para el s. XX, plaga su creación de mujeres fatales u opta por la evasión idealizada y espiritual conforme con sus gustos y aspiraciones, tal como decíamos antes. Quizás, la ausencia clara de la mujer fatal en la literatura de Azorín es una muestra, teniendo en cuenta sus ideas respecto al feminismo, de aceptación de esa posible nueva futura mujer aunque conviva literariamente con una mujer claramente idealizada.

Mencionar todas estas ideas sobre la sexualidad, el placer, el dolor o la sumisión del hombre respecto a la mujer no es superfluo al hablar de nuestro autor. En primer lugar, porque, principalmente, gran parte de «sus» mujeres se alejan de estos rasgos y el tratamiento de lo amoroso no es tan alambicado o tortuoso. Y en segundo lugar, porque convendría recordar unas palabras del biógrafo Riopérez y Milá:

La trama erótica de *Antonio Azorín* es más leve, más romántica que en *La voluntad*: en esta obra se nos ha destapado el carácter de Azorín por ese ángulo oscuro de la personalidad, donde anidan las secretas preferencias del amor en los hombres; y ha quedado configurada la complacencia del protagonista ante el imperio de una mujer: su raro y voluptuoso gusto de sentirse *esclavo* de una voluntad femenina poderosa. (1979, 326)

Pese a la idea extendida de vaporización, espiritualidad e, incluso, lo asexual de la mujer en la obra del escritor sorprende observar como no duda en introducir una posible tendencia hacia la algolagnia en el personaje de Azorín, y, de rebote, también en el escritor. No es el único, puesto que otros también jugarán con todos estos referentes y tendencias de la época que llaman aún más la atención por su ausencia explícita dentro de la literatura azoriniana. Un ejemplo destacado de estas lecturas solapadas es la del ya citado José Rico Verdú, el cual, al margen del complejo de Edipo y el enamoramiento

maternal, añade la necrofilia por la atrofia de instintos vitales (1973, 99-102). Parece que parte de la crítica, por un lado señala el perfil difuso, idealizado y asexual de la mujer en Azorín, mientras que al mismo tiempo entra en una interpretación biográfica basada exclusivamente en la «represión» y la «abulia» sexual de José Martínez Ruiz que justificaría diversas parafilias.

Además, cuando algunos hablan de intelectualización de la mujer en Azorín conviene recordar que la intelectualización no proviene exclusivamente de una visión asexual de la mujer y de la relación amorosa. Igualmente en la «depravación» y en la superación de las normas morales respecto al sexo en el arte puede existir todo un acto de reflexión intelectual.

De todas formas, para precisar la ausencia o el rechazo de una mujer perversa, amenazante o fatal en la literatura de José Martínez Ruiz *Azorín*, no deberíamos pasar por alto sus propias palabras al respecto en las *Memorias inmemoriales*:

No hay materia en España para la pintura de una mujer verdaderamente perversa; esta es nuestra conclusión optimista. Nuestras mujeres no dan motivo para tales pinturas. ¿Se puede aplicar el adjetivo de «perversa» a Rufina, la garduña de Sevilla; a Justina, la pícara; a Elena, la ingeniosa, en la novela? Y en el teatro, ¿a la citada Marta, a Fenisa, con su anzuelo; a Belisa, con sus bizarrías, mujeres las dos de Lope, quien sabía lo que eran mujeres? Son todas, en la novela y en el teatro, mujeres, como la doña Estefanía de Caicedo, en Cervantes, que ansían vivir bien, con alguna comodidad, y que a ese fin dedican sus actividades, que en ocasiones son lícitas, y en ocasiones podemos llamar artimañas o taimerías. (AZORÍN: 1998c, 1289-1290)

En el fondo, Azorín justificaría la ausencia de un determinado tipo de mujer «maniqueamente» perverso por la inexistencia de dicho modelo en España. Es interesante observar cómo no cae en un tipo idealizado o no de mujer, en valores absolutos opuestos, sino en la relatividad de sus acciones teniendo en cuenta que las mujeres «ansían vivir bien», como si se defendiera su independencia a la hora de escoger una vida.

Todas estas ausencias y presencias, la carnalidad y la idealidad, los elementos comunes de un imaginario finisecular y la particular estética azoriniana confluirán en

nuestro comentario en mayor o menor medida, con mayor o menor protagonismo, en el análisis que posteriormente realizaremos de los textos.

Nos hemos limitado, por el momento, a una mirada exclusivamente masculina. Una mirada que, por lo general, observa a la mujer como «objeto» y no como «sujeto».

2.2.2. La mujer como sujeto

Si tuviéramos que empezar por una conceptualización de la mujer como sujeto deberíamos empezar por un término ya aparecido en nuestro trabajo: «ángel del hogar». Es este un concepto omnipresente en la segunda mitad del XIX y una noción fundamental en la configuración del feminismo español puesto que más que en la lucha política se asentó sobre el cimiento de la cultura de género y, concretamente, sobre el discurso de la domesticidad como patrón para la creación de los valores y modelos de feminidad en la sociedad. Es una construcción de género creadora de la feminidad a partir del traslado de las diferencias biológicas al ámbito sociocultural, determinando como funciones sociales primordiales la reproducción y la maternidad. En un principio, toda esta lectura del «ángel del hogar», la cual hundía sus raíces más profundas en la «perfecta casada» de Fray Luis de León, puede parecer una visión exclusiva de la mujer como «objeto» subordinado al esposo. Si bien esto es cierto, por otra parte, el arraigo del discurso de la domesticidad servirá de base en el futuro para la construcción de la identidad cultural de la mujer. Esta construcción genérica conducirá a una lucha por la emancipación femenina desde el reconocimiento de la diferencia de género; es la reivindicación de la mujer «como mujer», situándonos así en la vía del conocido como «feminismo relacional», basado en una complementariedad sexual y funcional que defendieron, ya entrado el s. XX, feministas como Margarita Nelken.

Este modelo femenino del «ángel del hogar» se impuso a través de revistas orientadas a la mujer como *La Mariposa*, *La Guirnalda*, *El defensor del Bello Sexo*, *El*

Pensil del Bello Sexo, La Violeta, El Ángel del Hogar, El Mensajero de la Moda (ENA BORDONADA: 2001 , 90-91)... Junto a las revistas, también destacaron numerosos manuales de un didactismo tradicional y conservador. Algunos títulos serán ilustrativos del tono: *Manual del cortejo* (1839), *Guía de señoritas en el gran mundo* (1854), *El libro de las niñas* (1868), *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable* (1899)... Pero, tal vez, la principal difusión de este modelo femenino se alcanzó a través de ensayos y novelas de algunas escritoras que gozaron de gran éxito y fama en su época. Es curioso señalar que se trataron de mujeres tremendamente activas que en su vida privada se apartaban por completo de la mujer común adoptando aires de modernidad: lecturas, conocimiento de idiomas, viajes, colaboración en prensa, dirección de revistas, creación de asociaciones para la difusión de la cultura entre las mujeres... Sin embargo, en sus obras sobrevive este modelo ideológico y estético al que nos referimos mostrándose incapaces de romper con la tradición. Dos muestras representativas son Faustina Sáez de Melgar y M^a Pilar Sinués. Reproducimos parte de un texto de Sáez de Melgar exponiendo las principales características del «ángel del hogar»:

Queremos que la mujer piense, que sienta, que estudie, que trabaje; queremos buenas hijas que aprendan el respeto a sus padres, el que sí mismas se deben y el que deben a la sociedad; queremos buenas esposas que sean el consuelo, la esperanza, el ángel de paz del hogar conyugal; queremos buenas madres, respetadas y consideradas por el hombre a quien han dado hijos dignos de ellos, y no queremos en cambio esos brillos filosóficos, esos triunfos de relumbrón, esa filosofía doblé con la cual trata de ocultarse quizás la aridez de los sentimientos del corazón, verdadero tesoro de la mujer. Esta tiene bastante para brillar en medio del mundo con su humildad de hija, con su pudor de soltera, con su ternura de esposa, con su abnegación de madre, y finalmente con el exacto cumplimiento de todos sus deberes como mujer. (ENA BORDONADA: 2001, 92)

Martínez Ruiz conoce este modelo, de hecho, en su biblioteca de Monóvar encontramos una obra de Pilar Sinués: *La diadema de perlas. Novela original histórica*.

También es cierto que frente a este modelo más tradicional, pese a su valor futuro, encontramos personalidades defensoras del derecho de la mujer a la educación para

conseguir un trabajo que le facilite independencia económica, como Concepción Arenal y Adolfo Posada.

Pero no queríamos quedarnos en este modelo decimonónico, por lo que avanzaremos hacia los inicios del s. XX. Encontramos entonces las nuevas escritoras del s. XX: Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Magda Donato, Matilde Muñoz, Rosa Chacel, María Martínez Sierra... Todas estas autoras concebirán una literatura desde una perspectiva femenina rompiendo con los anteriores referentes tradicionales. En cuanto a las innovaciones y cambios que presentan sus obras –tampoco hablamos de un grupo homogéneo y cada cual muestra evoluciones y propuestas diferentes– particularmente nos interesa como trazan un nuevo retrato de la mujer y plantean un distinto tratamiento del amor.

En primer lugar, respecto a la imagen de la mujer, se alejan progresivamente de una figura femenina proyectada exclusivamente como objeto erótico y sensual creado y deseado por el hombre, pese a que una mujer idealizada y perfecta siga teniendo una presencia importante en algunas obras (ENA BORDONADA: 2001, 99-103). Tratan de plasmar de esta manera en la literatura una mujer «sujeto» y no tanto «objeto» del hombre en que la belleza que podría emanar de los rasgos físicos queda importantemente reducida, matizada y difuminada.

Por lo que respecta al amor, junto al matrimonio, dejará de ser el motor único y principal de los personajes. De igual manera, se observa un rechazo a la posesión física del hombre mediante el sexo aunque, en ocasiones y según la autora, se presente una mujer que vive con naturalidad y libertad su sexualidad. Un rasgo identificable incluso con la defensa libertaria de la sexualidad femenina de la mujer de Martínez Ruiz.

Desde luego, no pretendemos conectar directamente el tratamiento de lo amoroso y erótico junto a la imagen de la mujer en Azorín con la literatura de estas autoras. No

puede hablarse de una presencia clara y netamente feminista de la mujer como sujeto independiente en la obra del escritor. No obstante, tampoco puede afirmarse con rotundidad excluyente una visión única de la mujer como objeto de deseo del varón. Conviene meditar, por tanto, sobre la presencia de diferentes niveles interpretativos de la figura femenina en la obra de Azorín. Nos movemos entre la idealización y la espiritualidad y un erotismo suavizado por el estilo sugerente y evocador. De igual manera que navegamos entre la mujer como objeto o sujeto. En consecuencia, necesitamos superar una lectura unidireccional de la mujer en los textos de Martínez Ruiz.

En este sentido, sería interesante recuperar unas palabras de Antonio Risco respecto al personaje femenino y su interpretación como grado o estadio «intermedio»:

Cierto es que los personajes femeninos de Azorín casi siempre son demasiado bellos, inteligentes, distinguidos, sobrios, prudentes. Los alza a una perfección que raramente se encuentra en el mundo real, un poco sosa, sin duda, hasta exasperante a veces. Es posible, por lo mismo, que pocas mujeres gusten de reconocerse en ellos. Responden todavía a una idealización masculina del sexo hembra, si se quiere, de ningún modo masculinista. En todo caso, está ya muy lejos de aquella otra idealización tradicional que llega hasta hoy acarreada por la mejor como la peor literatura, la de la virgen ingenua o de la virgen madre, Astarté dadivosa, como las de Afrodita complaciente o de Artemisa imposible [...] para ofrecernos a la mujer en su mismidad e independencia, dueña de sí, rica en recursos e ideas propias e inteligentes. Precisamente lo contrario de la hembra irresponsable, objeto decorativo o erótico, fuente de pecado, madre abnegada, ángel del hogar, que tan cumplidamente ha ido elaborando nuestra historia cultural. (1980, 262)

La imagen de la mujer en Azorín es un tema complejo puesto que en su tratamiento es capaz de superar la visión de la mujer como objeto y adentrarse en el sujeto – pensemos en el protagonismo manifiesto de muchas de ellas como doña Inés, María Fontán o Salvadora de Olbena. Nos ofrece así una imagen «intermedia» atravesada de diversos motivos e iconos, referentes diversos y contradictorios en ocasiones, los cuales hemos tratado de exponer ya que consideramos que no conviene perderlos de vista en un análisis de los personajes femeninos en los textos azorinianos.



CAPÍTULO 3. ESTÉTICA DE AZORÍN

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Llegados a este punto, tras repasar el panorama bibliográfico sobre el amor y la mujer y aportar algunas líneas fundamentales para entender las diversas posibilidades de proyección de la imagen de la mujer en el fin de siglo convendría que, como paso previo al estudio de la novela azoriniana, reflexionáramos sobre la estética del escritor.

Es esta una cuestión inevitable e imprescindible en cualquier estudio literario sobre el autor. Pero lo es aún más si tenemos en cuenta que hemos «censurado» la tendencia de parte de la crítica hacia los catálogos o listados a la hora de abordar un estudio amplio o global de la mujer azoriniana. Es decir, si consideramos conveniente estudiar la figura femenina en la obra de José Martínez Ruiz *Azorín* teniendo en cuenta su condición de personaje femenino y la obra en que se encuentra, necesariamente hemos de reflexionar sobre aquellos elementos principales caracterizadores de la estética del escritor.

Afrontar la estética de cualquier escritor de peso así como sus principales características estilísticas supone una tarea complicada. A priori, lo es aún más si trabajamos una figura que ha cultivado diversos géneros a lo largo de mucho tiempo, como sería el caso de Azorín. Sin embargo, trataremos de enumerar y desarrollar aquellos puntos principales que nos ayuden a entender mejor nuestro objeto principal de estudio: la mujer.

3.1. EVOLUCIÓN

En el caso particular de Azorín, es cierto que se observa una trayectoria en los primeros años susceptible de causar cierto estupor en el lector si atendemos a los escritos de juventud cercanos a una ideología anarquista comparándolos con lo que después se ha considerado la obra canónica o arquetípica de Azorín. Este profundo «cisma» entre la juventud y la madurez podría ser síntoma de complejidad o incluso contradicción insalvable. Sin embargo, esta complicación no debe suponer un cambio

violento, es decir, no puede establecerse un momento concreto en que Martínez Ruiz abandona una actitud más «rebelde», combativa o incluso social en su literatura para adoptar la personalidad literaria de Azorín. Debemos afrontar las divergencias como una evolución desarrollada a lo largo del tiempo, madurada por las circunstancias, las lecturas, las amistades –resultarán fundamentales las relaciones con Unamuno y Leopoldo Alas «Clarín»– y la continua reflexión e introspección de un joven autor en busca de la definición de su personalidad literaria (LOZANO MARCO: 1997a, 109-10).

En el problema de la formación de su estética tendremos que referirnos al período anterior y posterior al «silencio» de 1898-99; pero quiero adelantar que ese «antes» y «después» no supone un cambio tan radical: las bases de la nueva estética que fundamenta su obra de creación –*Diario de un enfermo* es la primera muestra– se encuentran ya en el período anarquista, y es precisamente en los primeros meses de 1898 cuando encontramos los textos que anuncian la nueva orientación. Las obras del 900 enlazan con criterios apuntados en los años de militancia radical. Martínez Ruiz sigue unos estímulos que le atraen: no hay más que comprobar cómo *El alma castellana* tiene sus precedentes en la primera parte de *Moratín* (1894), en «Los ideales de antaño» y en «Medalla antigua», artículos publicados en *El Mercantil Valenciano*, recogidos en *Buscapiés* (1894), que luego reaparecen en *El País* y por fin en *Soledades* (1898); así como el estilo y el tono de *Diario de un enfermo* está prefigurado en «Hastío» (*Buscapiés*) y en «Fragmentos de un diario» y «Paisajes» de *Bohemia* (1897). (LOZANO MARCO: 1997a, 111)

Sin olvidar esta evolución atravesada por líneas de continuidad, puede afirmarse que el periodo 1893-98 se define principalmente por un arte puesto al servicio de sus ideales anarquistas. Martínez Ruiz cree en una función transformadora del arte como camino hacia una humanidad en que ha de desaparecer el principio de autoridad; defiende una función política del arte identificada con un estilo naturalista. Un ejemplo es su discurso en el ateneo de Valencia en 1893 «La crítica literaria en España» anunciando la llegada del «arte-ciencia» avanzado por el profeta Emile Zola. Obviamente, se opondrá al «arte por el arte» y a las «excentricidades» y, sobre todo, a la «oscuridad» de estetas y decadentes. Respecto a esta cuestión, si analizamos detalladamente las crónicas y críticas negativas respecto a algunos autores, el joven escritor no censura tanto cuestiones sustanciales como actitudes y modalidades morbosas: el hermetismo, la oscuridad, el esnobismo y la superficialidad.

Esta actitud explicaría que en *Notas sociales* admita ciertos privilegios estéticos para la poesía y alabe la labor de Charles Baudelaire. Todavía más representativa de cierta «inclinación» favorable es su traducción de una obra simbolista como *La intrusa* de Maeterlinck en 1896 ensalzando la corriente vulgaridad del diálogo y la calma de la escena; elementos aparentemente insustanciales bajo los cuales subyace la sensación constante de lo fatal: la muerte.

Esclarecedor de su actitud es el siguiente fragmento de una crónica que citamos a través del artículo de Miguel Ángel Lozano (1997a, 113): «si Maeterlinck, Verlaine, Barrés, D'Annunzio..., son universales, no es ciertamente por sus excentricidades, por sus refinamientos obscenos, por sus galimatías poéticos o filosóficos; lo son por aquella parte de su obra sana y radiante» («Avisos de Este», *El Progreso*, 12-II-1898). Martínez Ruiz admira lo sano y lo «radiante» en la obra de estos autores: la grandeza y la profundidad de sentimientos o ideas intuitas. Se desmarca así del componente hermético y confuso puesto que no tiene sentido complicar formalmente el sentido y el sentimiento surgidos de la creación artística. Desde un primer momento, el joven escritor apuesta por la claridad, por lo diáfano de un arte cristalizado con precisión pese a que bajo lo aparentemente anodino, como en *La intrusa*, subterráneamente fluyan las grandes preocupaciones humanas.

Toda esta claridad y luminosidad «sana» se oponen a una actitud morbosa, excéntrica y recargada. El artículo «Un poeta» (*El Progreso*, 5-III-1898) ejemplifica diáfananamente lo expuesto:

Yo no sé si las cosas tienen alma, como los estetas pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach [...] Sí, la Naturaleza tiene alma, tiene alma el campo solitario, en noche estrellada de estío [...] tiene alma la casa abandonada en pleno campo, cerradas las puertas, desmoronándose las paredes, batiente una ventana que el viento hace gemir con tristeza infinita en las horas de vendaval, tiene alma el mueble antiguo, pesado sillón de cuero, lienzo negruzco, velón historiado, tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora.

Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa.

Resulta evidente que el texto es una declaración de principios simbolistas. Nos habla del misterio, de la trascendencia y de la indagación en el alma de las cosas. Pero no busca el arcano ni lo ideal en lo excéntrico, lo morboso, lo hermético... «...tiene alma cuanto nos rodea...». Su búsqueda está ligada a lo cotidiano, a lo vulgar, al sentido profundo subyacente bajo la aparente vulgaridad de lo ordinario y siempre desde la claridad y la precisión. Dada esta filiación simbolista, explícita en los nombres de Rodenbach y Maeterlinck, resulta útil recordar la actitud de los simbolistas frente a la mujer, especialmente la idealización femenina y no tanto la vertiente carnal y amenazadora que no se corresponde con la búsqueda del misterio.

No obstante, estas palabras conviven en el tiempo con textos que aún defienden una actitud «combativa» o radical y un sentido eminentemente social del arte. Como venimos insistiendo, estamos en un momento de plena construcción de una personalidad literaria; un período en que entran en juego y conviven elementos contradictorios. El tratamiento de la mujer en los primeros años de su vida literaria puede ser un ejemplo de ello tal como veremos: muestra de la coexistencia de una postura abiertamente reivindicativa y una visión esencialmente estética próxima a parámetros simbolistas.

Los meses de trabajo comprendidos entre la primavera de 1898 y el otoño de 1899, un período definido como crítico y fundamental para la evolución del joven Martínez Ruiz, fructifican en cuatro libros densos y diferentes entre sí. El primero es *La sociología criminal*, la despedida del joven anarquista compendiando las principales ideas defendidas en prensa a lo largo de esos años. Pero lo que nos interesa especialmente es el último párrafo del texto donde, tras toda la exposición teórica del volumen, encontramos un Martínez Ruiz alejado del optimismo juvenil del arte-ciencia que ha de traer una nueva humanidad. En su lugar, hallamos el pesimismo metafísico y

el sinsentido de la existencia. Un pesimismo intuido en la crítica de la figura del radical intransigente y charlatán en *Pecuchet, demagogo* y, más claramente, en el artículo «Ciencia y fe», sobre el cual volveremos al hablar de *La voluntad*.

Su siguiente obra, *La evolución de la crítica*, parece iniciar una nueva época para el autor apuntando con claridad hacia el futuro. Al analizar las diferentes tendencias literarias y comentar los autores Martínez Ruiz nos ofrece su particular criterio y visión estética. Aparece entonces un nombre omnipresente en este libro y clave para entender el nuevo horizonte que parece vislumbrarse en su literatura: Jean-Marie Guyau; escritor francés con cuyas ideas Martínez Ruiz entraría en contacto a través de *La morale, l'art et la religion d'après Guyau* de Alfred Fouillée, compendio que se halla en una tercera edición de 1897 en la biblioteca de Azorín (LOZANO MARCO: 1997a, 122-23). Las ideas de Guyau son fundamentales y están en sintonía con las «disonancias» simbolistas que el joven periodista había manifestado en algunos textos. Para Guyau, el arte está en la vida misma y es bello al mostrar los primores de la naturaleza y la virtud de la humanidad. Rechaza una visión utilitaria del arte o, mejor dicho, una utilidad determinada como sería el compromiso político del anarquismo y su revolución social. En su lugar, acepta una misión «socializadora» del arte mediante la creación artística generadora de una sociedad solidaria unida en el reconocimiento de la belleza y la bondad. De esta manera, las ideas del joven ácrata se han encauzado por nuevos canales que nos conducen hacia su madurez literaria: la utilidad del arte es su belleza en sí y esta belleza es útil para la sociedad. El arte afina la sensibilidad de los individuos contribuyendo a un progreso derivado de una más aguda e intensa percepción en la relación del hombre con su entorno. Solucionamos así las tensiones de la juventud incorporándolas como un paso previo hacia la configuración de un estilo y una personalidad literaria.

En este sentido, no estaría de más recordar el sentido del pseudónimo: la creación de un «personaje» representante de la vida literaria de Martínez Ruiz. Si bien es cierto que bajo el nombre se amparan obras alejadas del estilo y el tono «característicos» del autor, también es cierto que hasta 1905, año en que adopta definitivamente el pseudónimo, encontramos libros como *El alma castellana* (1900) *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) que se corresponden en gran parte con ese estilo arquetípico que venimos comentando.

Por otra parte, este criterio estético «sociológico» guardaría cierta relación con el concepto del arte y la literatura como expresión de una colectividad; idea presente en *El alma castellana* (1900), donde el lector reconoce indudablemente el estilo prototípico del futuro Azorín. A través de la historia interna, concepto krausista, Martínez Ruiz salva a los místicos, los pensadores, los individuos enérgicos... Todo aquello que constituiría el fondo vital de un pueblo, evitando así la contradicción aparente entre el elogio y la postura crítica respecto al fracaso de la historia externa: la de los grandes acontecimientos que desembocan en la ruina, la intolerancia y el fanatismo español.

Llegamos así a *Diario de un enfermo* (1901), la primera novela del escritor en que aborda seriamente la creación literaria adentrándose en el género de la novela. Una novela con la forma fragmentada del diario siguiendo el modelo del *Charles Demailly* de los Goncourt. Eso en cuanto a lo formal, pero en tono y temática se acerca a la literatura simbolista de Maeterlinck, particularmente en la presencia constante de la muerte en la obra, tal como veremos detalladamente más adelante. Por ahora, sirva de anticipo la conocida escena del ataúd de la niña recorriendo las calles seguido por el protagonista; suceso real también narrado por Baroja en *Camino de perfección* (1902) (LOZANO MARCO: 1997a, 128-29).

Volvemos así a una cuestión apuntada desde el inicio: la profunda influencia simbolista en la literatura azoriniana. Algo patente en la presencia obsesiva de lo fúnebre y lo sórdido, junto a la técnica pictórica de la escritura plasmada en gradaciones luminosas y cromáticas creadoras de un determinado ambiente o atmósfera. Todo ello constituye una visión cercana al enfoque de España que Regoyos y Verhaeren habían elaborado y difundido en *España negra* (1899).

Obviamente, como hemos explicado, existe una relación con todo un imaginario simbolista europeo finisecular, aunque deba matizarse la modalidad. No debe buscarse la filiación en el simbolismo francés, sino en el simbolismo belga, tal como indican los nombres de Maeterlinck, Rodenbach y Verhaeren. Si el simbolismo francés buscaba revestir la Idea de una forma sensible —en realidad una alegoría y no un símbolo—, los belgas entienden el simbolismo como la búsqueda intuitiva de lo infinito en las imágenes del mundo (LOZANO MARCO: 1997a, 130). Su poesía, por tanto, se concreta y arraiga en el mundo real indagando en el misterio habitante de lo cotidiano y las cosas más sencillas. Además, este simbolismo nace al amparo de las ciudades provincianas flamencas, quietas, tristes, grises, nebulosas... Ciudades muertas; un ambiente fácilmente identificable en obras de Azorín y otros autores coetáneos.

Entramos de lleno en el núcleo de la estética azoriniana, la cual Martínez Ruiz ya había anunciado en artículos tempranos como el de «Un poeta», pero que con el paso del tiempo cuajará con mayor fuerza si cabe. Es así, desde la influencia simbolista, como se entienden la atención a lo vulgar y lo cotidiano, la captación de su belleza, la sugerencia de un misterio subyacente bajo el mundo corriente que nos rodea, el ambiente decrepito de la ciudad provinciana y el pueblo... De esta manera, Martínez Ruiz *Azorín*, en la búsqueda de ese misterio, de esa transcendencia del arte que sustituye el materialismo de la vida, busca provocar o sugerir una emoción al mostrar el objeto.

Es interesante recordar esta idea, la emoción o el sentimiento emanados del objeto o de la persona. Esta «espiritualidad» y trascendencia abordando grandes temas del arte bajo una apariencia de normalidad y vulgaridad pueden ayudarnos a entender mejor la imagen y la función de los personajes femeninos en la obra azoriniana.

Tras *Diario de un enfermo*, encontramos la que, tal vez, sea la novela más conocida de Martínez Ruiz: *La voluntad* (1902), de la cual nos interesa, obviamente, el conocido y frecuentemente citado capítulo XIV:

La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa –con tal de que sea intensa– que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.

Lo esencial de la creación artística es la construcción de una imagen interior, la consolidación de una particular imagen del mundo. Esta cuestión sobre la imagen del mundo nos lleva a tratar, aunque sea brevemente, la influencia de Schopenhauer en la literatura del joven Martínez Ruiz. Es esta una imagen surgida de una observación atenta y precisa, puesto que del detalle nacerán la sugestión y el sentido. En el fondo, hay un salto desde lo momentáneo de la sensación, cristalizado en ese realismo que llega a exasperar e «irrealizar» el mundo, hacia el infinito eterno y detenido.

3.2. EL IMPRESIONISMO Y LA OBSERVACIÓN

En este punto, convendría detenernos en la observación y en el «realismo» de la obra azoriniana. Concretamente, en la calificación de «impresionista» a partir de la obra *Estética de Azorín* de Manuel Granell, el cual se justificaba en la presencia de una realidad fugitiva asentada en la captación del momento y la sensación; una idea que ha tenido múltiples continuaciones dentro de la crítica sobre la obra azoriniana. La fórmula impresionista, según Granell, explicaría la estructura fragmentada de los libros del escritor. Si atendemos a lo expuesto hasta el momento, y lo que desarrollaremos a continuación, la presencia del misterio y de una fuerza insondable, eterna o trascendente

invalida cualquier lectura exclusivamente impresionista del arte al servicio del momento fugaz y perecedero (LOZANO MARCO: 1998a, 46-47).

Para aclarar el asunto aún más, detengámonos en el capítulo «Su estética» de las *Memorias inmemoriales*:

Desde las ventanas del estudio, en su niñez, infinitas veces había levantado X la vista de los libros y la había posado en la breve vega. La vida se desenvolvía en el colegio, un colegio de religiosos, ordenadamente. Había allí un buen gabinete de Física y un muestrario en miniatura de aperos y máquinas agrícolas. Se salía a la vega jueves y domingos, en largas caminatas, y se entretenía el paseo cogiendo insectos, luego en el colegio se clasificaban y ordenaban en insectarios. Decía X que de todas las lecciones de su niñez y adolescencia, ésta de insectología le había sido la más provechosa [...] El paso del moderno edificio al antiguo estaba vedado; alguna vez X se aventuró a la exploración. El misterio le atraía. El misterio estaba en las escaleritas penumbrosas, en las cámaras solitarias y en un patizuelo, con un pozo en el centro y con ventanas que daban a los claustros [...] Allí estaba el misterio. Y el misterio es el elemento del arte. No lo veía él entonces; lo ha podido ver luego. A la paciente observación que requiere la entomología, asocia X el misterio inexcusable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores. Y como uno y otro han entrado en su ser cuando era niño, necesariamente, haga lo que haga X, el misterio y la observación, es decir, ciencia, e incognoscible, son la base de su sentir. (AZORÍN: 1998c, 1067-68)

El recuerdo de la infancia, momento clave en la formación de la personalidad, ofrece los elementos cardinales de su estética: los libros, la observación y el misterio. La visión atenta y minuciosa de la realidad se convierte en el fundamento de la reacción idealista del simbolismo cuando intuimos la dimensión trascendental de las cosas bajo la visión del fluir fugaz.

Tal como comenta Miguel Ángel Lozano (1998a, 54-55), obviar este componente metafísico en el arte azoriniano junto a las consecuencias derivadas del concepto ideológico de «generación del 98» motiva una dislocación interpretativa de la labor azoriniana. Tal vez, a la hora de estudiar la imagen y el valor del personaje femenino también haya pesado esta lectura y se haya olvidado la influencia de la estética simbolista. Una estética que podría explicar la asociación de la mujer a temas como la muerte o el tiempo, tal como observaremos.

Respecto al tema del misterio, no estaría de más recordar unas palabras de Urbano González Serrano⁴ en su *Psicología del amor* (1899) subrayadas por Martínez Ruiz:

El amor, de naturaleza demoníaca o divina para los antiguos, ligero ataque de epilepsia según Demócrito, sacramento universal de Proudhon, afinidad electiva de Goethe, genio de la especie de Schopenhauer, excitante de la labor intelectual y estímulo de todas las energías de la vida según Guyau, es la especulación en acto sobre el misterio eterno de las cosas... (GONZÁLEZ SERRANO: 1897, 6)

Volviendo a Granell, la calificación de Azorín como impresionista desembocaba en una contradicción puesto que en el autor convivían dos facetas encontradas: la del filósofo idealista y subjetivo y la del escritor realista. Atendiendo a lo expuesto, la aparente contradicción formulada por el crítico se resuelve si recordamos la influencia de Schopenhauer (LOZANO MARCO: 1998a, 60-64). Concretamente, la de sus obras: *El mundo como voluntad y representación*, *Sobre la voluntad en la naturaleza* y *Metafísica de lo bello* y *Estética*. La voluntad es el constante desear ligado al dolor y el egoísmo. La inteligencia, pese a su origen en la voluntad para su servicio, puede liberarse y actuar independientemente abstrayéndose del deseo y contemplando el mundo desinteresadamente: objetivándolo. Es esta contemplación de las imágenes del mundo la esencia de la creación artística. Al aislarnos de la voluntad, atendemos a la idea, aprehendiendo lo permanente en la mutabilidad al fijar el momento fugitivo. Por tanto, logramos un profundo conocimiento porque en un solo objeto o individuo se nos revela la idea de toda la especie. Una idea conectada con unas palabras de Ortega y Gasset en su «Azorín: Primores de lo vulgar» (1917):

Ningún personaje de Azorín, ninguna acción, ningún objeto tienen valor en sí mismos. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos (ORTEGA Y GASSET: 1988, 307-349).

⁴ (1848-1904), filósofo, psicólogo, pedagogo y crítico literario español. Alumno de Nicolás Salmerón e integrado en los ambientes krausistas y republicanos, sustituyó temporalmente a Salmerón en la cátedra de Metafísica, cuando en 1872 su maestro ejerció de diputado. Pero a partir de 1873 se consagró a la enseñanza en el bachillerato, tras ganar la cátedra de Instituto, lo que le apartó algo del protagonismo que entonces podía alcanzarse desde la universidad, aunque le permitió desarrollar una fecunda labor como escritor, cada vez más influido por el positivismo. Para un estudio de la estrecha relación entre Urbano González Serrano y Martínez Ruiz remitimos al artículo «Urbano González Serrano y el joven Martínez Ruiz» (SOTELO VÁZQUEZ: 1986, 63-80)

De ahí que Miguel Ángel Lozano plantee que cada objeto y personaje azoriniano no es algo único y aislado, sino síntesis de una serie de identidades manifestación de una idea (LOZANO MARCO: 1998a, 61). Debemos tener en cuenta esta idea porque si bien, como hemos expuesto anteriormente, parte de la crítica tiende a definir la mujer en Azorín como «única» –lo cual se contradecía con su propia tendencia al catálogo– parece que lo haga en relación a unos rasgos personales determinados. En lugar de apreciar que remiten a ideas o temas fundamentales y constantes en los libros del escritor; esa es la unicidad y la repetición de elementos idénticos.

En el fondo, la estética azoriniana constituye una «nueva manera de ver las cosas», como correctamente había apuntado Inman Fox, aunque sin entrar en el componente simbolista pero acertando en una visión del mundo condicionada por la sensibilidad del autor, por su subjetividad (FOX: 1985, 349-56).

Esclarecedor es el capítulo IV de *Un pueblecito: Riofrío* (1917): «Teoría del estilo». En el sinfronismo, en la concordancia espiritual entre Bejarano Galavis y Nidos y Azorín, hallamos de nuevo los rasgos caracterizadores de su estilo y su estética. Literatura, misterio y observación detallada; siempre desde la claridad y la precisión:

«La claridad –dice nuestro autor– es la primera calidad del estilo. No hablamos sino para darnos a entender. El estilo es claro si lleva al instante al oyente a las cosas, sin detenerle en las palabras.» Retengamos esa máxima fundamental: Derechamente a las cosas. Sin que las palabras nos detengan, nos embaracen, nos dificulten el camino, lleguemos al instante a las cosas. (AZORÍN: 1998b, 1435)

Sí, lo supremo es el estilo sobrio y claro. Pero, ¿cómo escribir sobrio y claro cuando no se piensa de ese modo? El estilo no es una cosa voluntaria, y esta es la invalidación y la inutilidad –relativas– de todas las reglas. El estilo es una resultante fisiológica [...] Vamos a dar una fórmula de la sencillez. La sencillez, la difícilísima sencillez, es una cuestión de método. Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe al gran estilo: colocad una cosa después de otra. (AZORÍN: 1998b, 1436-37)

Es importante en estos fragmentos la asociación entre el estilo y lo «fisiológico», no entendiéndose como algo voluntario o buscado, sino como una consecuencia natural del carácter del individuo. Una inclinación hacia la claridad ya entrevista en el recuerdo alegre de las pacientes clases de observación entomológica.

3.3. EL TIEMPO, LA MUERTE Y EL AMOR

Son estos tres temas fundamentales en la historia del arte elementos referentes dentro del mundo literario de Azorín. Y lo son en consecuencia con el sentido primordial de la estética azoriniana, tal y como la hemos definido antes. Los tres temas principales del arte inevitablemente tienen que estar unidos a ese componente de misterio y espiritualidad que irradia la creación del autor.

Hablar del tiempo en la obra azoriniana se antoja como tarea harto complicada partiendo, solamente, de la considerable atención que gran parte de la crítica le ha dedicado. De hecho, tempranamente Ortega y Gasset ya señaló en su «Azorín: primores de lo vulgar» la importancia del elemento temporal en la obra del escritor. De hecho, sólo la bibliografía referente a la novela *Doña Inés* daría buena prueba del peso del tiempo en la obra azoriniana. Sin embargo, no estará demás detenernos en esta cuestión de vital importancia en tanto que pensamos que puede iluminar aún más el tema que aquí nos ocupa. Quizá, el texto que sintetiza con mayor claridad la idea temporal de Azorín sea «Las nubes» de *Castilla* (1912):

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son –como el mar– siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas –tan fugitivas– permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos, las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo –en un momento de ventura– vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas, en todo momento, todos los días, van caminando por el cielo [...] «Vivir –escribe el poeta– es ver pasar.» Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno, ver volver todo –angustias, alegrías, esperanzas– como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables. (AZORÍN: 1998b, 661-62)

El tiempo es el continuo devenir fugaz, cambiante e inexorable pero a la vez es la inmutabilidad del sentir humano expresado en esa idea del «ver volver»; una especie de eterno retorno de lo idéntico nietzscheano. De ahí que en la obra azoriniana, especialmente en la novela, la estricta sucesión temporal pierda importancia en favor de un presente como eternidad intemporal en que presente, pasado y futuro se conciben

como un todo único. En contra de lo que podría parecer en una lectura acelerada, ello no despoja de valor al momento dentro de la estructura fragmentada sino todo lo contrario: lo fortalece en tanto que está «cargado» de eternidad.

Pero unido a lo eterno existe la sucesión, el cambio, la mutabilidad... Es decir: deterioro progresivo y avance hacia la muerte. En el fondo, su preocupación y obsesión temporal, cristalizada en ese presente eterno y detenido, es el reflejo de la inquietud por la muerte, la extinción y la desaparición; tema esencial de *Castilla*. Los personajes azorinianos, inmersos casi «involuntariamente» en el continuo devenir que parece arrastrarlos sin oposición alguna, se encuentran abocados a la anulación, la apatía, la renuncia, el fracaso incluso y, en última instancia, la muerte. Una muerte, y de ello es buen ejemplo el simbolismo de *Diario de un enfermo*, integrada y confundida a la perfección en el fluir moroso del tiempo en un ambiente corriente, rutinario y gris. Una atmósfera marcada por el devenir fatal del tiempo en que habita la mujer y con ella lo amoroso. Reflexionemos, aunque sea brevemente, sobre como la anulación y la muerte se asocian a la mujer frecuentemente en la obra azoriniana: Justina, Iluminada, Pepita Sarrió, la madre en *Las confesiones de un pequeño filósofo*... Son sólo algunos ejemplos –y con ellos tampoco pretendemos fijar una dicotomía Mujer-Muerte en la obra del autor– pero nos hacen meditar sobre como el personaje femenino se engarza y personifica temas esenciales de su literatura.

Tendremos que estar atentos de como el dolor, unido a la imposición del tiempo y la muerte, preside, aunque sea sin estridencias, gran parte de las páginas del escritor. Sin exageración ni grandes efectismos se asume lo inexorable del dolor y el destino fatal de los personajes. El escritor no olvida a Montaigne y desde su amable escepticismo contempla el mundo atentamente regodeándose en lo bello. Pensemos en ello a la hora de estudiar los personajes femeninos en sus novelas.



**CAPÍTULO 4. LA NOVELA DE AZORÍN:
ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Antes de iniciar el análisis de los personajes femeninos en la novela de Azorín debemos tratar el sentido y la forma de la novela azoriniana, ampliando y completando así las bases estéticas que delineábamos en el capítulo anterior. Como ya hemos dicho, para ir más allá de una generalización de la figura de la mujer en la obra de Azorín necesitamos situar a los personajes en su «hábitat» natural y entenderlos como lo que son: personajes de una obra literaria que responde a unos determinados planteamientos estéticos. Desde sus inicios en el género con *Diario de un enfermo* (1901), Azorín mantuvo una actitud renovadora y rupturista respecto a la novela, tratando de abrir nuevas vías que superaran la «falacia» del modelo de la novela realista decimonónica; un ímpetu reformador que compartió con otros escritores de la época como Valle Inclán, Unamuno o, incluso, Pío Baroja –quizás el más «canónico» como novelista. Esta idea renovadora y reformista del género novelesco le acompañaría durante toda su trayectoria y debe ser el punto de partida para cualquier crítico que se acerque a su novelística. A continuación, repasaremos cronológicamente los estudios principales dedicados a la narrativa de José Martínez Ruiz Azorín.

Debemos empezar por la tesis doctoral inédita de Pilar de Madariaga, *Las novelas de Azorín: estudio de sus temas y de su técnica* (1949), leída en la Universidad de Middlebury. Al margen de la conclusión final, esta tesis se estructura en cuatro capítulos: «La novela del siglo XIX», «El concepto de novela en Azorín», «Estudio de las novelas» y «El mundo novelesco». En la primera parte de su trabajo, Madariaga pretende contextualizar la novelística de Azorín a finales del siglo XIX y principios del XX. En cuanto al siglo XIX, la autora apunta la influencia de Pérez Galdós y Clarín en el valor de la observación crítica dentro de la obra de Azorín (MADARIAGA: 1949, 8-20). Por lo que respecta al siglo XX, Madariaga intenta establecer una serie de concomitancias entre los escritores de la supuesta Generación del 98, aunque admite la

dificultad que implica dada la diversidad de estilos y temas. El único punto de encuentro que distingue entre escritores como Baroja, Unamuno, Valle-Inclán y Azorín es el «parentesco espiritual» apreciable en sus protagonistas: «personajes que unen a una abulia de acción una gran inquietud y actividad intelectual», rasgo a través del cual se encontraría una hipotética unidad ideológica de dicho grupo (MADARIAGA: 1949, 28). Formalmente, Madariaga habla de una tendencia general en estos escritores hacia la brevedad y la concisión, atributos que, no por casualidad, tiene Azorín por los más elevados en un escritor (MADARIAGA: 1949, 29).

En el segundo capítulo, Pilar de Madariaga apunta dos ideas que no sólo definen la interpretación crítica de su trabajo, sino que posteriormente se encuentran reelaboradas y ampliadas en los siguientes estudios generales sobre la novela de Azorín. La primera de ellas sería la vinculación de la novela azoriniana con la llamada novela lírica o el cultivo de la prosa poética: «la línea divisoria de poesía y prosa se ha roto en el s. XIX y que por lo tanto mucho de la obra de Azorín, podemos catalogarlo como verdadera poesía» (MADARIAGA: 1949, 36). La segunda sería apuntar el carácter renovador y experimental de la novela de Azorín dentro de la corriente de reformulación estética del género a finales del siglo XIX y principios del XX tanto en Europa como en América y que pretendía «un sentido más artístico» en la novela como superación del canon realista-naturalista (MADARIAGA: 1949, 42). Azorín busca una novela nueva en la que se aparta de cualquier concepción rígida del género para intentar crear una novela libre, personal y permeable a cualquier tipo de material textual. No obstante, aunque Pilar de Madariaga a lo largo de su trabajo y especialmente en las conclusiones reconoce la plena consciencia del escritor en su propósito de plantear al lector una novela «divergente» y abierta respecto al molde «tradicional» del género, considera que la propuesta del escritor no ha obtenido el resultado esperado: «Sospechamos que Azorín

mismo, sabe que su novela no está a veces conseguida [...] Azorín no ha llegado a realizar su ideal de novela por completo, por falta de una técnica más perfecta» (MADARIAGA: 1949, 295). En este sentido, concluye la autora: «Azorín, más que un novelista es ante todo, un gran poeta en prosa» (MADARIAGA: 1949, 304). Madariaga, pese a admitir el requisito de enjuiciar sus novelas admitiendo su carácter experimental, el elemento lírico y el componente metaliterario que lo sitúan en una línea global de replanteamiento del género, se muestra reticente a conceder totalmente la condición de novelista en Azorín, en tanto que parece considerar la poesía lírica y la narrativa como elementos opuestos. Asimismo, la naturaleza crítica y metaliteraria que se extiende a lo largo de toda la novelística de Azorín termina por considerarse por parte de Pilar de Madariaga como un obstáculo que anularía la facultad creadora, quedando el ensayo crítico sin ligar completamente con la malla de la novela:

...está constantemente recordándonos que está creando una obra literaria. Esto es uno de los mayores defectos de su técnica, porque no ha conseguido por completo realizar el efecto que quiere [...] las intervenciones del autor rompen el encanto y quedamos completamente desorientados. (MADARIAGA: 1949, 283)

Pese al análisis certero de la autora en gran parte de su trabajo y la flexibilidad crítica que demuestra, no termina, finalmente, de desmarcarse de una concepción un tanto «rígida» de la novela.

En el estudio cronológico de las novelas que lleva a cabo en el capítulo tercero «Estudio de las novelas», se basa en la ordenación propuesta por Ángel Cruz Rueda en la edición de las *Obras selectas* (1943) quien establece cuatro períodos. El primero de ellos sería el comprendido entre 1893 y 1901, una etapa caracterizada por el pensamiento crítico y ácrata del escritor durante el cual publica su primera novela *Diario de un enfermo* (1901). El segundo período (1902-1925), sería el de madurez literaria del escritor, no en vano en 1924 es elegido miembro de la Real Academia Española, y publica la llamada trilogía de Antonio Azorín y *El licenciado vidriera*

(1915), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). La tercera etapa sería la de la experimentación vanguardista con *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Pueblo* (1930). La última etapa de su novela sería la de la narrativa de los años cuarenta; debemos recordar que en el momento de lectura de esta tesis sólo habían pasado cinco años desde la publicación de su última novela *Salvadora de Olbena* (1944), por lo que era una etapa «abierta» (MADARIAGA: 1949, 82-94). En cuanto a esta división, plantea, según nuestro juicio y tal como veremos en el análisis de los siguientes trabajos, dos inconvenientes. El primero de ellos es separar *Diario de un enfermo* (1901) de *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), obras que narran diversas fases de la misma crisis intelectual y espiritual. Y el segundo sería considerar en un mismo grupo las novelas de la trilogía de Antonio Azorín junto a las recreaciones literarias de *El licenciado vidriera*, *Don Juan* y *Doña Inés*, novelas que responden a propósitos distintos además de estar separadas cronológicamente.

El capítulo cuarto titulado «El mundo novelesco» es particularmente interesante, puesto que se desmarca de un análisis de las novelas siguiendo una línea cronológica como en el apartado anterior y plantea un estudio de los principales temas y formas dentro del conjunto de la novela azoriniana: el concepto de la realidad, el tema autobiográfico, el tema literario, el tiempo, los personajes y la técnica novelesca del escritor. Insistimos en este punto, porque consideramos que este análisis formal y temático de las novelas centrado en el valor del eterno retorno, en la relación entre ficción y realidad, entre la oposición entre inteligencia y vida, en la proyección constante del escritor en sus personajes a manera de desdoblamientos que desarrolla Pilar de Madariaga servirá como base para el libro de Leon Livingstone *Tema y forma en las novelas de Azorín* (1970).

El siguiente estudio sobre la novela de Azorín sería el de Martínez Cachero *Las novelas de Azorín* (1960), quien ya acierta en señalar la que hemos considerado la característica esencial de la novela de Azorín: un afán renovador que reacciona contra la fórmula realista y naturalista, la cual, supuestamente, plasmaba la realidad. Es así como en la disgregación del canon novelístico decimonónico, a lo largo de su carrera, encontramos un Azorín marcado por la búsqueda de nuevos cauces expresivos anhelando constantemente una «orilla de adelantamiento y perfección» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 29). Fruto de este afán, Martínez Cachero considera las novelas de Azorín como: «relatos de acción escasa, silenciosa y lenta; protagonizados por seres cuyo perfil psicológico no se apura, y de talante muy parecido al de su creador; el paso irreparable del tiempo presta conmovedora emoción a muchas páginas» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 24). En su particular teoría literaria de la novela, Azorín parece guiarse como acertadamente destaca el crítico, por la máxima de Racine en el prefacio de *Bérénice* que abre la novela *Don Juan* (1922): «Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien»; una cita que hallaba su formulación precedente en el «ensayo novelesco» de *Tomás Rueda*:

Si nuestro Tomás hubiera consignado en un libro los sucesos que le han acaecido durante la vida, este libro debiera titularse *Diario... de nada*. De nada, y, sin embargo, ¡de tanto!... De nada ruidoso y excepcional, y, sin embargo, ¡de tantos matices e incidentes que le han llegado a lo hondo del espíritu. (AZORÍN: 1945, 87-88)

Revisten poco interés para Azorín la peripecia o la anécdota inusitada; rasgos superficiales en la construcción novelesca ya que lo verdaderamente sustancial en el arte literario, sería la captación precisa de los matices espirituales, como bien ejemplifica el fragmento de su *Tomás Rueda*.

Además, Martínez Cachero también aporta otro de los fundamentos básicos de la estética azoriniana: la observación. Representativas de este principio son las palabras que cita del crítico Andrés González-Blanco en 1909: «Martínez Ruiz es un espíritu

autonomásticamente analítico, que gusta de disecarlo todo para penetrar en el hondo misterio de las cosas más sencillas...» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 45-46). Constantemente, persiste en Azorín una observación precisa y detallada de la realidad aferrándose a esta. Ello no se debe a una hipotética falta de fantasía –defecto que le achaca Martínez Cachero (1960, 46) y que creemos que demuestra sobradamente en obras como *Capricho* o *La isla sin aurora* y también en algunos cuentos como «Fabia Linde»– sino porque, como ya hemos explicado al establecer la raigambre simbolista de su estética, le sirve de apoyo para su indagación espiritual y transcendental.

José María Martínez Cachero apunta asimismo los que posteriormente se convertirán en los pilares temáticos y formales del estudio de la novela de Azorín: el posicionamiento renovador y reformista del género, la observación precisa y el rechazo por la anécdota sorprendente como base de la narración a favor de la captación gradual de los matices íntimos que revelen los movimientos del espíritu. Sin ningún género de duda, el análisis ampliado y matizado de estas características supondrá la base y el sentido de posteriores trabajos.

Quizás la única limitación del trabajo de Martínez Cachero –y que cabe atribuir a una excesiva cercanía cronológica que cercena su capacidad de perspectiva– sea la consideración negativa de la etapa final de escritor, de la que sólo salva *La isla sin aurora*:

Poco de novedad ofrecen tales novelas y en ellas se advierte cómo la potencia creadora del autor ha llegado a un definitivo momento de repetición y senectud. Sólo una de entre todas ellas nos parece de más consideración: *La isla sin aurora*; de las cinco restantes, conjuntos desiguales, siempre es posible destacar páginas y capítulos muestra de un arte delicado y exquisito.

La aventura narrativa [...] se cierra ahora –casi cincuenta años después– con libros puramente gratuitos o aleccionadores (MARTÍNEZ Cachero: 1960, 286)

Curiosamente, Pilar de Madariaga en su tesis, todavía más cercana en el tiempo a Azorín, no mostraba en ningún momento este tipo de juicio negativo sobre la obra más reciente del escritor.

Diez años después del trabajo de Martínez Cachero, el estudio de Leon Livingstone sobre la novela azoriniana, *Tema y forma en las novelas de Azorín* (1970), se abre con una afirmación significativa y definitoria del sentido y propósito de dicho libro: «Las novelas de Azorín, como este estudio intentará demostrar, se desarrollan alrededor de un tema básico: la naturaleza del arte y en particular de la novela» (LIVINGSTONE: 1970, 13). Pese a que Martínez Cachero reconocía la naturaleza renovadora de Azorín, quien buscaba una forma novelística alternativa a la «tradicional realista», este sentido metaliterario o, más concretamente, metanovelesco de sus libros quedaba desdibujado en el estudio anterior. Tal como propone Livingstone, siguiendo las palabras de Julián Marías en un artículo sobre *Doña Inés*⁵, los nuevos moldes novelísticos propuestos por Azorín, en la línea de coetáneos como Valle-Inclán o Unamuno, constituyen «ensayos de novela». Es decir, pruebas experimentales que intentaban abrir nuevas vías genéricas en el propio seno de la obra (LIVINGSTONE: 1970: 20). Efectivamente, la teoría literaria de dicho género se pone en práctica al novelar sobre la propia creación indagando en su esencia. Este propósito metaliterario de Azorín, recibe el nombre de «desdoblamiento interior» en el trabajo de Livingstone (1970, 32) y explica así la fusión constante entre la actividad teórica y creadora a lo largo de sus novelas; constituyendo la génesis de la novela la propia novela.

Este desdoblamiento interior de Livingstone no sólo conecta, obviamente, con el rechazo hacia el «sofisma» realista y naturalista, sino que enlaza con la declaración de Azorín que comentábamos al recordar el trabajo de Martínez Cachero: escribir sobre nada. La lectura de las obras azorinianas revela, según Livingstone, el propósito de novelar sin acción e idealmente sin espacio, ni tiempo ni personajes. Un anhelo, como mínimo, atrevido que el propio escritor plasmó nítidamente en las páginas de su novela

⁵ MARÍAS, Julián (1953), «Doña Inés», *Ínsula*, Madrid, p. 1.

Capricho (1943): «Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, ni tiempo y sin personajes». (AZORÍN: 1998a, 1235).

Las raíces de esta novela de lo indeterminado que pretende Azorín las explica Livingstone, acertadamente, en un contexto general de «crisis» de la novela que había arrancado en España con el fin de siglo y que hallaría su plasmación teórica más conocida en las reflexiones de Ortega y Gasset. No obstante, Livingstone se sirve de las ideas de Pérez de Ayala –autor con el que Azorín no sólo guarda amistad sino también unas fuertes similitudes estéticas– expuestas en su obra *Belarmino y Apolonio*. El escritor asturiano considera que el «dilema» de la novela nace del intento de plasmar en la novela una realidad total que se distancia de la disgregación en campos promovida por los estudios científicos. Esta es por tanto, según Pérez de Ayala, la «maldición originaria del novelista»: intentar la descripción de la realidad cuando la realidad no puede ser descrita si se pretende la «profundidad tridimensional» de la visión humana. Esta descripción de la realidad –y aquí radica la base de la falacia realista en tanto que cree que su descripción es verdaderamente totalizadora, cuando no deja de ser subjetiva y fragmentada por naturaleza– es un mero esquema basado en la enumeración descriptiva; una visión unilateral que produce imágenes sucesivas en el tiempo –el lenguaje es inherentemente sucesivo– que no se funden ni se superponen simultáneamente como ocurre en la percepción humana (LIVINGSTONE: 1970, 24-26).

En consecuencia, según Livingstone, ante esta limitación el escritor debe reaccionar de la siguiente manera:

Simplemente, no describiendo, inhibiéndose a sí mismo como novelista. Al actuar así, al hacer incesantes demandas sobre sí mismo para alcanzar la visión de profundidad, el novelista tendrá inevitablemente que recurrir a varias técnicas de aquellas artes que son las únicas que realmente logran este efecto de por sí, a saber: la pintura –con su profundidad natural de la reproducción en perspectiva– y la música –con su profundidad cumulativa del contrapunto. Todas esas técnicas constituyen una búsqueda consciente de la percepción

total (a la que Azorín se refiere como “vista múltiple”⁶) la cual requiere que el artista examine la realidad desde tantos puntos de vista como sea posible. (LIVINGSTONE: 1970, 26)

Inhibirse para novelar sobre la nada es una consecuencia directa de la conciencia y conocimiento de las limitaciones y paradojas congénitas que encierra la propia novela como narración. Por tanto, Azorín plasmará esta restricción novelística y, tal como apunta Livingstone, contagiara su técnica literaria de elementos propios de otras artes como la música, la pintura, la fotografía y el cine; estos últimos son estudiados con más detalle en el trabajo de Antonio Risco. No obstante, con anterioridad a Livingstone y Risco, Pilar de Madariaga ya había intuido con gran perspicacia la importancia de la técnica fotográfica en la novela de Azorín ya no en casos tan sintomáticos como *Doña Inés* o *Félix Vargas*, sino en el propio *Diario de un enfermo* cuyas anotaciones vivaces, inconexas y vertiginosas serían reflejo de dicha técnica:

Ha escogido dentro de lo que ha pasado, aquellos momentos que han impresionado su sensibilidad; impresionado en el sentido que tiene se vocablo en el arte de la fotografía. La sensibilidad de Azorín es a la manera de una placa sensible a ciertas luces especiales, no todas son impresionadas y así queda la placa sensibilizada con la impresión que corresponde al estado de espíritu en que se encuentra Azorín (MADARIAGA: 1949, 103)

El problema del hombre a partir del s. XX es enfrentarse a una realidad fragmentada donde incluso la propia conciencia del individuo se halla escindida, tal como planteó la psicología psicoanalítica. Como acertadamente afirma Livingstone, Azorín acepta la percepción limitada del arte novelístico, pero en sus obras intenta incansablemente una integración de lo finito con lo eterno, de lo relativo con lo absoluto, para superar dicha limitación (LIVINGSTONE: 1970, 31). Un posicionamiento que nos remite nuevamente, según nuestro punto de vista, a la estética simbolista de sus inicios, en tanto que la observación del detalle revela toda una realidad trascendente y absoluta. Lo considera así un «prisionero de antagonismos irreconciliables», lo que le lleva a estudiar en su trabajo las novelas de Azorín a partir de una dialéctica de contradicciones polarizadas:

⁶ Livingstone se refiere, y así consta en su estudio, a la fascinación de Azorín por la visión múltiple de los insectos que aparece, por ejemplo, en *La voluntad*.

realidad contra irrealidad, tiempo contra historia e inteligencia contra voluntad (LIVINGSTONE: 1970, 32); temas que desarrollaremos más adelante y en relación a la novela correspondiente.

Tal y como apunta Livingstone, y es esta una cuestión que no debe perderse de vista en momento alguno, la heterodoxia de los parámetros estéticos sobre la novela de Azorín requiere un ejercicio crítico que acepte este punto de partida, y que entienda la novela como género abierto y en inagotable «crisis» –entiéndase el término crisis desde su sentido etimológico de cambio y oportunidad– y no limitado a supuestos criterios «tradicionales» que entienden la narración desde postulados realistas no valorando en su justa medida el atrevimiento y la dificultad que implica el carácter metaliterario de la novela azoriniana (LIVINGSTONE: 1970, 223). Esta «apertura crítica», que debería ser un postulado a priori obvio, no ha sido la más frecuente a la hora de enjuiciar la novelística azoriniana, acusándola de falta de inventiva o tachándola de literatura repetitiva. De hecho, estas consideraciones negativas sobre su obra, se aprecian incluso en defensores como José María Martínez Cachero, quien ya vimos como enjuiciaba negativamente las obras finales del escritor. Asimismo, esta comprensión de la naturaleza renovadora, experimental y metaliteraria de la novela azoriniana debe ser una de las condiciones inamovibles a la hora de estudiar los personajes femeninos, en tanto que son elementos que participan en la novela de lo indeterminado que intenta componer Azorín.

Respecto al valor de los personajes en la novela azoriniana, es importante recordar cómo Livingstone apunta que si bien, el desprecio por la trama, la intriga o la peripecia en la novela es un elemento frecuente en muchos novelistas a partir del s. XX, no lo es tanto la intención de Azorín de rehusar orientar la novela hacia la representación de personajes, algo que intenta poner en práctica nuestro escritor y que «ha encontrado cierto paralelo en el “nouveau roman” francés» (LIVINGSTONE: 1970, 228). Al margen

de la referencia al *nouveau roman*, cuyas diferencias y semejanzas con la narrativa de Azorín analiza profundamente Antonio Risco tal y como veremos, conviene matizar estas palabras de Livingstone puesto que se refieren al núcleo de nuestra tesis: el estudio del personaje femenino. Si bien Livingstone llega a hablar de «hostilidad a la creación de personajes» o de «su manera de evitar la creación de personajes», esta supuesta aversión de Azorín no es más que la narración de la prosaica existencia del individuo común. En otras palabras, se trata del gusto del escritor –gusto que nosotros identificamos con el componente simbolista de su estética– por retratar las vidas ordinarias y vulgares en sintonía con un espacio de tonos grises donde se percibe una melancólica sensación de tiempo paralizado. Consecuentemente, gran parte de estos personajes pierden corporeidad –una crítica común a propósito especialmente de las mujeres como ya vimos– y terminan por convertirse en símbolos de las obsesiones temáticas del escritor (LIVINGSTONE: 1970, 230).

En esta misma década de los setenta, encontramos otro dos libros que, dada su breve extensión y menor densidad –quedan algo lejos del concienzudo análisis formal y temático de Livingstone– han obtenido menor atención, aunque también revisten cierto interés.

La primera de estas obras es *The novelistic technique of Azorín* (José Martínez Ruiz) (1973) de Kathleen M. Glenn. El trabajo de la crítica norteamericana se divide en tres partes: la primera estudia el punto de vista empleado por Azorín en sus novelas, la segunda se centra en la obsesión temporal del autor y como su concepción temporal condiciona sus obras y la tercera analiza la relación entre el artista y la realidad. Cada una de estas partes, sin embargo, no abarca la totalidad de las obras, sino que Glenn la dedica a una o dos novelas que considera a este respecto especialmente representativas. Por tanto, su estudio se limita a las siguientes novelas: *Antonio Azorín*, *Tomás Rueda*,

Doña Inés y Salvadora de Olbena, aunque es cierto que incluye referencias a otras novelas, resulta una restricción considerable que no analice en detalle ninguna de las obras surrealistas de Azorín. Respecto a esta cuestión, resulta igualmente discutible su periodización de la narrativa azoriniana estableciendo tres etapas. La primera comprendería las novelas publicadas entre 1902 y 1925 prescindiendo así, inexplicablemente, de *Diario de un enfermo* y, de hecho, establece el corpus novelístico narrativo de Azorín en quince obras. Respecto a *Diario de un enfermo*, la única «explicación» que hallamos al respecto se encontraría en una nota a pie de página en la introducción calificando la obra como «novelette» (GLENN: 1973, 10); el término debe traducirse como «novela breve», más extensa que una *short story* pero no tanto como una *novel*. Junto a este importante olvido de la primera novela de Martínez Ruiz Azorín, agrupar las novelas de la llamada saga de Antonio Azorín con las reinterpretaciones literarias de *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*, a partir de un supuesto mismo concepto de la realidad y el tiempo es bastante dudoso. La segunda y la tercera, estarían compuestas, respectivamente, por las novelas vanguardistas y las novelas publicadas entre 1942 y 1944, clasificación que no presentaría problema alguno.

En cuanto al análisis en sí de los textos, consideramos interesantes las reflexiones de la autora sobre el punto de vista en la novela, afirmando la preponderancia de un narrador «editorial omniscience» que no sólo informa sobre los personajes, sino que también expone sus ideas y emociones lo que explicaría las constantes «intrusiones autorales» de Azorín (GLENN: 1973, 16); una característica que nacería de la propia condición de los personajes azorinianos: constantes versiones, recreaciones y proyecciones de sí mismo. Esta estrecha relación entre personaje y autor, conduce a Kathleen M. Glenn a analizar los procedimientos mediante los cuales Azorín aspira a separarse del material literario. Para ello, se centra en el caso de *Antonio Azorín* y

observa los siguientes mecanismos de distanciamiento en la primera y segunda parte de la novela: la presentación indirecta del personaje mediante la descripción del ambiente formativo del personaje, el desconocimiento del narrador de la mente del personaje y el desprecio irónico hacia el protagonista (GLENN: 1973, 24). Según la autora, en las dos primeras partes, el escritor es «fiel» a su técnica y logra la separación con el protagonista, sin embargo, en los capítulos finales, se produce una confusión entre autor y personaje (GLENN: 1973, 35-36).

En otro orden de cosas, su examen detallado de *Salvadora de Olbena*, supone una revalorización de las novelas finales del escritor en la línea apuntada por Livingstone, separándose así, por ejemplo, de la minusvaloración de agotamiento «crepuscular» de Martínez Cachero.

El segundo libro al que nos referimos en esta década, es el estudio de Marie Andrée Ricau *Structure et signification de son oeuvre romanesque. Azorín (José Martínez Ruiz)* (1974). La diferencia principal con el trabajo de Livingstone, separados sólo por cuatro años, es que mientras el primero planteaba como núcleo de su estudio el tema y la forma de la novelística azoriniana sin seguir una periodización estricta de las novelas, el estudio de Ricau sí que traza una división en cinco etapas cronológicas. La primera, compuesta por las novelas escritas entre 1901 y 1904 supondría la expresión crítica de un deseo de ruptura y revolución que plasma los problemas de una generación. El segundo grupo estaría integrado por *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*; novelas que, según Ricau, a través de una visión literaria reconstruyen la historia y el paisaje hispánico. A continuación, tendríamos la tentativa surrealista que incidiría, especialmente, en los mecanismos mentales del sujeto (RICAU: 1974: 13), tal y como se observa en *El caballero inactual* (Félix Vargas), *Blanco en azul* (compilación de cuentos, aunque la incluye en su estudio), *El libro de Levante* (Superrealismo) y

*Pueblo*⁷. El penúltimo grupo, que nombra como «Le tunnel», está compuesto por las novelas *El escritor*, *El enfermo* y *Capricho*, obras presididas por la enfermedad, la angustia existencial y la nostalgia de España. Curiosamente, la división propuesta por Ricau, separa dos novelas «hermanas» como *Capricho* y *La isla sin aurora*, la cual incorpora en el último ciclo novelístico de Azorín, «Miroir et fixation», junto a *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, obras que incidirían en una reclusión interior del sujeto. Personalmente, esta separación en dos grupos de las seis últimas novelas de Azorín nos resulta bastante forzada, en tanto que, pese a sus características individuales, presentan características comunes. De todas maneras, volveremos a incidir en la cuestión de la periodización de la novela azoriniana al final de este apartado.

Ya en la década de los ochenta, se publica otro de los libros de la referencia para una aproximación a la novelística azoriniana es *Azorín y la ruptura con la novela tradicional* (1980) de Antonio Risco. El punto de partida de dicho libro es el mismo que se ha esbozado en los trabajos de Martínez Cachero y Livingstone: la consideración de la novela de Azorín como un intento de superación del molde realista decimonónico – algo patente en el propio título del estudio. Pero, además, Risco incide en un aspecto que, como observamos, ya había señalado ocasionalmente Livingstone: la conexión con la «novela absoluta» propuesta por los autores del *Nouveau Roman*; una novela que Risco considera «imposible» y cuyo intención no era otra que convertir la novela misma en arte poética o novela autocrítica enfrentándola así con sus contradicciones íntimas (RISCO: 1980, 4).

Un aspecto que resulta especialmente novedoso en el trabajo de Risco respecto al repliegue sobre sí misma y el autoanálisis metaliterario de la novela es el valor del pastiche, el cual considera como la primera etapa de la metanovela. De hecho, se sirve

⁷ Ricau utiliza los títulos iniciales de sus dos primeras novelas surrealistas, y no los definitivos, para referirse a ellas.

del ejemplo del *Quijote*, afirmando así el origen de la novela moderna en la recreación paródica de un género, en tanto que toda parodia obedece a una intención crítica. Desde luego, parece lógico que ante el conocimiento de las limitaciones congénitas del novelar como plasmación de una realidad fragmentada y múltiple, el escritor opte por la intertextualidad y la recreación literaria, valiéndose de los temas ya tratados y presentes en nuestra cultura y en otras obras. Como bien recuerda Risco, esta intertextualidad literaria en Azorín es frecuente y suele inspirarse en las obras punteras de la tradición española: *El licenciado vidriera* en Tomás Rueda (1915), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925), los personajes de Alonso Quijano, Juan Tenorio, Tomás Rueda, Segismundo, el Buscón y Melibea en *Capricho* (1943), son sólo algunos ejemplos (RISCO: 1980, 65-68).

Con toda el alma se aferra Félix al momento presente. Y en esta tarea le ayuda fiel y esforzada su maquinita fotográfica. Empeño de los dos en captar el tiempo y las cosas; su trabajo para aprisionar el segundo que se desliza [...] Las locomotoras que representan tiempos, afanes, esperanzas, alegrías tristezas, tragedias de gentes que ellas arrastran por el mundo y conducen de una parte a otra. Caza de mariposas, aquí en la estación de Amara, de estas locomotoras que lleva cada una su nombre; nombres de personalidades, montañas, ciudades vascas. La maquinita fotográfica las va cogiendo, día por día, conforme van apareciendo [...] La maquinita fotográfica, inerte entre las manos de Félix; esta máquina enseña al poeta una gran cosa: le enseña conjunciones y oposiciones de líneas que él no puede ver. (AZORÍN: 1998a, 851-852)

En el estudio de Risco, el capítulo XXXIX de *Félix Vargas* adquiere una especial relevancia. Como bien explica el crítico, las rápidas locomotoras –también transfiguradas en mariposas huidizas– simbolizan la vertiginosa fugacidad del paso del tiempo. Ante el devenir imparable, el poeta Félix Vargas –proyección del propio Azorín– se sirve de la cámara fotográfica como mecanismo de observación y estudio de la realidad. La imagen de la fotografía ayuda al escritor a fijar el momento presente con detalle. Para Risco, el punto de partida de Azorín, es una literatura en presente, una concepción temporal en la que pasado, presente y futuro se funden en una continuidad. Ya hemos hablado del valor de la imagen en la estética azoriniana, ya presente en la

célebre cita del capítulo XIV de *La voluntad*: «La imagen lo es todo». La principal aportación de Risco, sin lugar a dudas, es vincular directamente esta imagen con el discurso fotográfico y cinematográfico (RISCO: 1960, 13-15), que Azorín intenta transcribir literariamente en imágenes de gran plasticidad, encuadres evidentes, juegos de luces y sombras y variedad de planos fotográficos. Algunas de las muestras más destacadas de este estilo visual se encontrarán en *Doña Inés* (1925), en la descripción de interiores y en el retrato de la protagonista, tal y como veremos más adelante.

Igualmente, en una valoración de la novela de Azorín debe tenerse en cuenta la introducción crítica de Miguel Ángel Lozano Marco y Renata Londero en el volumen primero de las *Obras escogidas* dedicado a la novela; estudios publicados a finales de la década de los noventa.

Miguel Ángel Lozano Marco se ocupa del estudio de *Diario de un enfermo*, la llamada «trilogía de Antonio Azorín» y de *Don Juan* y *Doña Inés*; note el lector que queda fuera de esta edición de las novelas *Tomás Rueda*. Respecto al trabajo de Lozano Marco, ya hablamos en el capítulo cuarto sobre la comprensión de la estética azoriniana a partir de los parámetros simbolistas. Un simbolismo que ha identificado claramente con su vertiente belga representada por escritores como Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren y George Rodenbach; un movimiento que no busca revestir de forma el ideal, sino que intuye el ideal tras la propia realidad envolvente. Según nuestro punto de vista, la principal aportación de los trabajos de Lozano Marco es apuntar las bases simbolistas del arte de Azorín que dotan de sentido y explican la observación minuciosa y detallista del escritor durante buena parte de su obra. De ahí la inadecuación del término «impresionista» que reiteradamente aparece en los tres libros anteriores que hemos comentado, y que pervive con posterioridad. Azorín, como simbolista, no puede ceñirse exclusivamente a las sensaciones, sino que, como bien entrevé Risco al comentar el

capítulo XXXIX de *Félix Vargas*, el valor supremo de la imagen presente tiene importancia en tanto que el poeta intuye la esencia trascendente que fluye subterráneamente. Según nuestro punto de vista, un escritor de extensa y fecunda trayectoria como Azorín experimentó cambios y rectificaciones constantes en su teoría literaria, pero no puede perderse de vista nunca, ni en la novela ni en el resto de su producción, la atención constante al misterio que Azorín siente envolviéndole y que le obliga reiteradamente a interrogarse sobre su propio ser y sobre la realidad; un cuestionamiento ontológico y epistemológico que halla su traslación en el propio carácter crítico y metaliterario de su novela.

Respecto a la aportación crítica de Renata Londero, su introducción en este volumen primero de las *Obras escogidas* se titula «Las novelas-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición» y viene a ser una síntesis de las ideas desarrolladas en su tesis doctoral *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni venti e Quaranta* (1997). Respecto al título de este apartado cabe destacar dos afirmaciones: la primera es la de «novela-ensayo», término que nos remite a aquella catalogación de Julián Marías en su artículo sobre *Doña Inés* al valorar la aportación novelística de Azorín, Unamuno y Valle-Inclán como «ensayos de novela»; probaturas que exploraban nuevos caminos genéricos en la propia obra. Renata Londero, sigue de esta manera la tesis propuesta por Livingstone de que la novela azoriniana se desarrolla alrededor de un tema básico: la naturaleza del arte y, en particular, de la propia novela. La segunda afirmación que no debemos perder de vista es la de «vanguardia y tradición», como perfectamente explica Londero:

Estas nueve obras constituyen un microcosmos ideal de la poética azoriniana, bien arraigada en la sensibilidad de la primera mitad del siglo xx, pero también anticipadora de conceptos y posturas que pertenecen a la angustiada conciencia de nuestro tiempo. Con todo, en ellas aflora con claridad esa extremada tendencia al equilibrio, tan típica de Azorín, que siempre lo condujo a ser agudo observador de cuanto lo rodeaba sin renunciar a su

propia visión del mundo, y a fundir innovación y tradición, apertura al extranjero y amor por el patrimonio cultural español (LONDERO: 1998, 117-118)

Desde luego, a la hora de enjuiciar la producción literaria y, especialmente, la novelística de Azorín, hay que partir de esta «extremada tendencia al equilibrio», equilibrio que ya formuló Livingstone al analizar la estética del escritor a partir de una dialéctica de oposiciones como: voluntad/inteligencia, tiempo/historia, y realidad/irrealidad. Este equilibrio se explicaría, en primer lugar, por el elemento simbolista de su estética, el cual conjugaría la atenta observación de la realidad con la presencia del misterio y una realidad ideal y trascendente. Pero, además, este equilibrio se refiere a la capacidad de Azorín para evolucionar adaptándose a los nuevos contextos literarios. De esta manera, el escritor de Monóvar si bien conserva los ingredientes primerizos de su estética finisecular, en su búsqueda de la renovación de la novela, incorpora elementos que son propios, primeramente, de la vanguardia artística y, posteriormente, de lo que hemos venido a llamar la posmodernidad. Respecto a esta cuestión, desde luego la metaficción no es exclusiva de la posmodernidad, aunque sea una de sus características más destacadas, por lo que cabe establecer una diferencia entre la metanovela de la modernidad y la de la posmodernidad: la primera sería epistemológica y la segunda ontológica. En otras palabras, la metanovela moderna plantea dudas y se interroga sobre el conocimiento o la interpretación de un mundo cuya existencia nunca cuestiona. Sin embargo, la metaficción posmoderna sí que discute la «existencia» o validez de la realidad que nos envuelve, llegando, incluso, a insistir no sólo en la artificialidad de la ficción, sino en la ficción de la propia realidad externa del sujeto (DORTRAS: 1994, 177). Así mismo, la intertextualidad, la cual expone Londero como elemento esencial de la narrativa de los cuarenta –algo que ya había apuntado Risco– «nos muestran a un Azorín genio de la reformulación intertextual y del pastiche, bien consciente de que al escritor contemporáneo, falto de argumentos dignos de ser

contados, no lo queda más que volver a decir lo que ya otros han dicho, aunque de forma novedosa» (LONDERO: 1998, 121), es elemento definitorio de esta posmodernidad artística de la que hablamos. Desde luego, como ya hemos anotado y como veremos más adelante, estas características se observan perfectamente en la narrativa azoriniana.

Por otro lado, debemos especificar que Londero incluye en este apartado las obras escritas entre 1928 y 1944, aunque ella misma reconozca una separación clara e indiscutible entre lo que llama la «trilogía experimental» y las seis novelas de la posguerra (LONDERO: 1998, 120). No obstante, una clasificación precisa nos obligaría a establecer diferencias entre estas seis novelas finales, como ya veremos en su momento cuando abordemos su correspondiente estudio.

Tal como ha recordado recientemente Miguel Ángel Lozano Marco en su introducción a las novelas completas de Azorín (2011, 19), en 1928 el escritor de Monóvar cambia de editorial y comienza a publicar en Biblioteca Nueva, figurando en la cubierta de las obras el rótulo de «Nuevas obras» junto al correspondiente título. Dicho rótulo no es gratuito y, desde luego, el cambio de editorial ha coincidido con la firme voluntad del escritor con una renovación literaria que ya había empezado a defender en 1926 en el ámbito teatral; este mismo espíritu se plasmará a partir de 1928 en la narrativa. Respecto a esta cuestión, la tesis doctoral *Azorín: en quête d'une surréalité: 1925-1931* (2000) de Pascale Peyraga ha supuesto el acercamiento más exhaustivo de la bibliografía azoriniana a la etapa «surrealista» dentro de la narrativa de Azorín, insistiendo en aquellos elementos de renovación y experimentación formal que llevó a cabo el escritor en sintonía con el espíritu vanguardista de los años veinte. El trabajo de Peyraga consta de tres partes. En la primera parte se centra en la narrativa breve de *Blanco en azul* (1929), en la segunda aborda las novelas surrealistas, pero sólo analiza *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929) y, finalmente, la tercera parte la

dedica a la producción teatral de Azorín entre 1925 y 1931. En una nota a pie de página, Peyraga justifica la exclusión de *Pueblo* para centrarse en la cuestión de la creación literaria y la definición del surrealismo azoriniano, aunque considera que la novela participa del mismo movimiento que las dos anteriores (PEYRAGA: 2000, 10). Particularmente, consideramos que no resulta del todo comprensible esta exclusión de *Pueblo* ya que deja incompleta la narrativa surrealista de Azorín.

El punto de partida inicial de Peyraga es afirmar, sin ningún género de dudas, la naturaleza eminentemente surrealista de estas obras, negando así cualquier tipo de reserva a este respecto. El escritor de Monóvar insistirá en un surrealismo fundamentado en dos puntos principales: la revalorización del inconsciente, la plasmación estética del mundo interior, complejo y contradictorio del individuo y el distanciamiento de la realidad deshecha de entreguerras para acercarse a la realidad de la idealidad, el ensueño y la imaginación. Todas estas características requieren, como bien apunta en su tesis doctoral, una matización imprescindible, puesto que si bien estos rasgos entroncarían con lo que se ha considerado el surrealismo prototípico francés, Peyraga nos recuerda que el surrealismo azoriniano posee unas fuertes raíces hispánicas y arraiga así en la tradición literaria española (PEYRAGA: 2000, 7-8). De esta manera, podemos explicar que en estas novelas se conserve el interés por los clásicos literarios, que tanto había admirado desde el principio de su actividad literaria y periodística, y que, por ejemplo, cobran especial importancia en *Félix Vargas* a través de la figura de Santa Teresa, como veremos en su momento.

¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca [...] Lo importante es el ambiente espiritual que se va creando. Cada horizonte, cada escritor, cada erudito da su definición, dogmática, expone su noción particularísima.

Le surréalisme d'Azorín ne peut être qu'une forme de surréalisme éminemment personnelle, qui prend en compte l'évolution de la société et les nouveaux mouvements littéraires, mis qui intègre aussi son expérience et ses préoccupations propres. (PEYRAGA: 2000, 7)

El primer fragmento citado corresponde al artículo de Azorín «El surrealismo es un hecho evidente» (*ABC*, 07/04/1927), y tal como glosa la cita siguiente de la tesis doctoral de Pascale Peyraga sobre el surrealismo azoriniano ejemplifica nítidamente como el escritor entendió el surrealismo como un movimiento personal, atento a las circunstancias históricas que obligaban al artista a la búsqueda de un nuevo arte capaz de plasmar los críticos y profundos cambios que se habían producido, pero que debía construirse desde la experiencia personal del artista.

Asimismo, esta diversidad surrealista no sólo la aplicaría Azorín para el caso particular de cada escritor, sino que dentro de un mismo creador pueden observarse diferencias considerables en cuanto atendemos a los géneros en particular y él mismo es una excelente prueba de ello, como bien demuestra Peyraga en las obras analizadas en su tesis. Por tanto, el surrealismo de Azorín no presenta las mismas y exactas características en su producción teatral y en la narrativa e, incluso, dentro de la narración la novela sigue un camino distinto al que el escritor explora en el cuento. Los cuentos de *Blanco en azul* (1929) se construyen sobre las oposiciones binarias CONOCIDO/DESCONOCIDO y REAL/IRREAL sirviéndose del misterio y de las zonas más sombrías de la psique como motivo central (PEYRAGA: 2000, 192-204). Por otra parte, sus novelas surrealistas *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929) pueden leerse como un cambio de proyecto surrealista si se comparan con la narración breve, y esto es algo que se justifica desde la propia diferencia genérica entre ambas modalidades textuales, puesto que, según Peyraga, a pesar del experimentalismo azoriniano y su flexibilidad genérica, Azorín considerará que la novela debe seguir manteniendo el apoyo estructural de una situación en el espacio y en el tiempo. En otras palabras, pese a que se pueda forzar, no se puede prescindir del cronotopo novelesco. Por ende, en sus

novelas Azorín ahonda en el funcionamiento de la psicología del individuo resaltando la multiplicidad y las contradicciones de la personalidad humana.

Según nuestro parecer, además de este análisis de los aspectos subconscientes, la novela vanguardista azoriniana prolonga agudamente uno de las características de la novela azoriniana ya intuida en sus primeras obras: la reflexión metaliteraria. Azorín muestra siempre una atención constante y convierte en materia literaria las estrategias y mecanismos de la narración, las perspectivas y miradas sobre el relato así como las relaciones que se establecen entre el narrador, lo narrado y el lector. De esta manera, el discurso literario sobre la mente humana y su multiplicidad se asocia también a un discurso sobre las divergencias y el proceso de creación literaria.

En última instancia, de esta absorción y ensimismamiento del individuo por la creación artística se deriva en la novela una fusión entre la realidad exterior y la realidad interior y el espacio ficcional –que Azorín también considera como realidades– generándose en la novela un juego de equívocos y disoluciones entre la realidad, la ficción y la realidad interior del personaje. Respecto a esta cuestión, no está de más recuperar el título definitivo que Azorín otorgó a la novela *Félix Vargas* en 1948: *El caballero inactual*, tal como apunta Pascale Peyraga en el inicio de su estudio sobre dicha novela (2000, 204):

Le préfixe privatif «in-» nos place d'emblée en centre de la problématique de l'éthopée initialement intitulée Félix Vargas, puisqu'il implique le décalage entre le présent, l'actualité de Félix Vargas, sa réalité apparente, et la réalité à laquelle il aspire, et qui le plonge toujours dans une non-réalité, une in-actualité. Cette autre réalité est à la fois plus désirable et plus authentique que la première dans la mesure où elle traduit les sensations profondes de l'être.

El prefijo «in-» negando el activo «actual» nos sitúa en el desajuste existente entre la «actualidad» del personaje, su realidad exterior aparente, y la realidad a la cual él aspira y que más le place, porque esa otra realidad, esa no-realidad o in-actualidad, plasma y contiene las verdaderas sensaciones del ser. Se trata de una realidad construida

a través de la imagen, aquella imagen que aparecía en el prólogo de la novela cuando autor y personaje debaten sobre el sentido y el valor de la realidad: «la imagen que no corresponde a la realidad exterior (agrandando las cosas, deformándolas), pero que traduce una realidad intrínseca» (AZORÍN: 1998a, 781). Es esta una no-realidad, a manera de «puente», que superaría, aparentemente, la disonancia entre el mundo y el individuo –entre la realidad exterior y la interior– y que reflejaría perfectamente las sensaciones y emociones del individuo, las cuales, no lo olvidemos, tienen como punto de partida, la realidad externa. Una fusión necesaria perfectamente expresada en «El retorno», capítulo X de *Félix Vargas*:

Nubes blancas, redondas, en la lejanía, no los hilachos de los cirrus; cúmulos como gruesos vellones; realidades, no sutilidades; realidad todo este tejer incesante del intelecto; realidad más realidad que las montañas y los ríos, y los bosques, y el suelo contra el cual da ahora con el pie el poeta para convencerse de que está vivo y de que no es un ente de razón. Nubes, nubes, blancas nubes y exaltación del poeta en pleno retorno a la sensación viva. (AZORÍN: 1998a, 802)

Pero, como apunta Peyraga, la novela surrealista de Azorín, no se limita a esta compleja relación de oposición/fusión entre la realidad externa e interna, sino que el lector halla otra oposición: la dualidad psicológica de cada individuo; el enfrentamiento entre consciencia e inconsciencia, quedando así escindida y partida, como ya apuntábamos desde un principio, la realidad interna o psicológica del individuo (PEYRAGA: 2000, 207).

El mundo para los seres humanos, está compuesto de dos series de imágenes: imágenes directas, emanadas de la realidad, captadas por los sentidos, e imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación. La vida psíquica se desenvuelve en dos planos distintos: el de lo consciente y el de lo subconsciente.[...] Allí, en el fondo de nuestro espíritu, existe un mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia, afloran al cerebro; y esas imágenes que nosotros no sospechábamos, responden a una realidad indudable, viva, auténtica.

Este fragmento del artículo «El cine y el teatro» (*ABC*, 26/05/1926) (PEYRAGA: 2000, 207), resulta paradigmático de este juego de fusión y oposición entre realidad externa e interna y entre consciente e inconsciente. Las dos realidades generan dos

series de imágenes correspondientes con la parte consciente y la inconsciente. Por una parte, están las «imágenes directas, emanadas de la realidad, captadas por los sentidos» y por otra las «imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación». Estas últimas forman parte del inconsciente que Azorín describe como «un mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico» y afloran en determinados momentos a la superficie, manifestando como esta realidad interna del inconsciente es tan verdadera como la externa que percibimos exclusivamente por los sentidos.

En cuanto a esta presencia del inconsciente, Pascale Peyraga a lo largo de su trabajo matiza una cuestión que puede deducirse de lo expuesto desde el principio sobre la fusión entre lo interno, lo intrínseco, lo consciente y lo inconsciente. Azorín ha reconocido en su artículo estas dos series de imágenes, pero no son compartimentos estancos. Es decir, si bien en los cuentos de *Blanco en azul* (1929), el escritor se limitaba a mostrar al lector la existencia de ese mundo inconsciente tan auténtico como el otro, en la narrativa surrealista va un paso más allá puesto que la plasmación de este imaginario interno de lo inconsciente desemboca en una emanación que se inserta y toma cuerpo en la zona consciente del espíritu.

	REALIDAD INTRÍNSECA		REALIDAD EXTERNA
PSICOLOGÍA	Inconsciente	Consciente	Consciente
IMAGINERÍA	Magma, niebla	Producción imagen mental	Reproducción imagen real
ESPACIO	Indefinido	Espacio potencial, virtual – [Espacio actual]	Espacio ocupado (actual)
TIEMPO	Indefinido	Tiempo potencial – [Tiempo presente]	Tiempo actual (presente)

La propia Peyraga recapitula y sintetiza estas ideas sobre la fusión/oposición entre realidad externa e interna en el cuadro anterior que hemos reproducido íntegramente por su «didactismo» (PEYRAGA: 2000, 211). Para Peyraga, en las novelas surrealistas de Azorín, la realidad intrínseca engloba tanto el inconsciente como la consciencia, que es aquella parte del individuo que trata de traducir o transcribir lo inefable de la inconsciencia: ese «magma» o «niebla» del mundo «subterráneo, profundo, misterioso, veleidoso y extraño», tal y como lo describía en el artículo «El cine y el teatro». Se trata de una comunicación y conexión entre estas dos realidades distintas a través del lenguaje. Tal y como explicaba el propio Azorín en el prólogo, la creación de la imagen no se corresponden con la realidad externa, sino que plasma la realidad intrínseca permitiendo expresar la sensación individual e íntima del sujeto. Respecto a las coordenadas del espacio/ tiempo, la realidad externa viene definida inevitablemente por el espacio ocupado por el sujeto y por el tiempo presente. En cambio, como prueba de esa nueva realidad in-actual que persigue Azorín, la imagen interior de la realidad intrínseca se define por poder ocupar todas las coordenadas, excepto aquellas que la identificarían total o parcialmente con la imagen de la realidad, tal como expone en el prólogo: «En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio» (AZORÍN: 1998a, 781).

A manera de conclusión, la idea principal que se desprende del trabajo de la investigadora francesa sobre la narrativa surrealista de Azorín es el valor de la dualidad como núcleo de dicha producción. Una dualidad que afecta a la realidad (universo de lo real y universo de lo «virtual» ficticio») y al sujeto (consciencia e inconsciencia). Esta multiplicidad produce una difuminación entre los límites de la realidad externa y la interna del individuo y, en consecuencia, una constante interrogación sobre la propia existencia y la existencia de la realidad externa al sujeto. Esta narrativa se halla, por

tanto, instalada en una tensión entre la totalidad y la fragmentación, una tensión que es parte del *zeitgeist* europeo tras la convulsión feroz y atronadora de la Primera Guerra Mundial que ha trastocado a la sociedad occidental, quien ha perdido ya su sentido unitario y totalitario (una integridad ya resquebrajada por la crisis finisecular que también había vivido y plasmado literariamente José Martínez Ruiz *Azorín*). La indagación ontológica de Azorín en estas novelas es consecuencia de la ambigüedad, la multiplicidad y la complejidad de una sociedad en crisis que requiere, nuevamente, una evolución artística que se corresponda con la nueva realidad. Esta tensión entre un mundo y un individuo fragmentado y un deseo de totalidad que reintegre una unidad, son como ya hemos visto, una constante en la obra azoriniana, a la vez que se conectan con la oposición entre tradición e innovación que explicaría buena parte de la novelística final de Azorín, como afirma Peyraga en la conclusión de su tesis (2000, 521).

La aproximación más reciente al conjunto de la novelística de Azorín, serían los estudios introductorios de Miguel Ángel Lozano Marco para los dos volúmenes de la nueva edición de las novelas de Azorín publicados por la Biblioteca Castro. En esta nueva edición, Lozano Marco respeta, básicamente, la división de la introducción del volumen de la novela completa dentro de las *Obras escogidas* publicadas en 1998 y que comentamos anteriormente. En el volumen primero recoge las novelas de *Diario de un enfermo* y las de la llamada trilogía de Antonio Azorín junto con las recreaciones literarias de *El licenciado vidriera*, *Don Juan* y *Doña Inés*. El segundo volumen abarcaría el resto de la producción azoriniana a partir de 1928 con *Félix Vargas* y hasta *Salvadora de Olbena* en 1944. Este mismo esquema se observaba en el estudio de las *Obras escogidas* puesto que Lozano Marco se ocupaba del estudio de las novelas hasta 1925 y Renata Londero analizaba el resto de obras. La única excepción destacable en

esta nueva edición de 2011 es que Lozano Marco sí incluye ahora *El licenciado vidriera*, obra que había sido excluida de la *Novela completa* de 1998, al considerarla adscrita al género ensayístico. Para dicha taxonomía genérica, Lozano Marco se basa, primeramente, en la propia calificación de Azorín del libro como «ensayo novelesco» pero, además, fue escrito para la colección de ensayos editada por la Residencia de Estudiantes, hecho que se repetiría en su reedición de los años cuarenta cuando es publicado en la serie de ensayos de la Colección Austral de Espasa Calpe. Al margen de estos datos, también se basa en un argumento de pura hermenéutica al interpretar que el relato se construye en todo momento como un ensayo cuyo objetivo último es interesarse por el ambiente español, alertar la atención humana sobre lo espiritual y defender una actitud crítica de curiosidad intelectual (LOZANO MARCO: 1998a, 43-46). A pesar de esta condición ensayística, Lozano Marco decide incluirlo en esta última edición dado también el ingrediente narrativo o novelesco que serviría de base para la divagación ensayística.

Respecto a las novelas vanguardistas, en el análisis de *Superrealismo*, Lozano Marco revisa el significado del término superrealismo para el escritor, una cuestión que consideramos que no ha sido abordada suficientemente por anteriores trabajos sobre la novela azoriniana. Superrealismo sería la traducción exacta de *surréalisme* y Azorín, como se aprecia en diversos trabajos del escritor, utilizaría la palabra para designar la tercera época de la literatura contemporánea: Romanticismo, Realismo-Naturalismo y Superrealismo. Por tanto, el concepto «Superrealismo» respondería a un *zeitgeist* que reaccionaría contra la estética realista-naturalista para construir a través del arte una nueva realidad que se eleva sobre la realidad estudiada, como expone Azorín en su artículo «El superrealismo es un hecho evidente» (*ABC*, 07/04/1927). Esta renovación artística no se produciría, según Azorín, simultáneamente en todas las artes, sino que

cada una sigue su particular evolución. En el caso de la novela, Azorín afirma que la reformulación del género habría empezado ya en 1902, por lo que la propuesta surrealista francesa la engloba en un contexto más amplio de replanteamiento del género novelesco (LOZANO MARCO: 2011, 27-28). No consideramos que esta concepción del término Superrealismo discuta la naturaleza vanguardista y «surrealista» de *Félix Vargas*, *Superrealismo* y *Pueblo*, puesto que el trabajo de Pascale Peyraga demuestra con creces la experimentación surrealista del escritor de Monóvar pese a sus particulares matices. Esta idea de Azorín del Superrrealismo como «espíritu de época» no hace más que subrayar la naturaleza renovadora y metaliteraria de la novela azoriniana, siempre abierta a nuevas vías que replanteen y exploren nuevas vías para el género.

Por otra parte, son especialmente significativas las líneas finales de dicha introducción (LOZANO MARCO: 2011, 52), en tanto que consideramos que sintetizan perfectamente el enfoque y el espíritu que alentaba los libros que hemos revisado en esta parte de nuestro trabajo. Cualquier acercamiento crítico a la novelística azoriniana requiere la aceptación de una premisa: sus novelas son fruto de un escritor que afronta constantemente el reto de crear una obra renovadora y experimental que supere los moldes y convenciones tradicionales de la narrativa. La fragmentación, el desinterés por la trama o la «anécdota» –ese novelar complaciéndose en hacer como si no se novelara–, la emoción del paisaje, el lirismo, la introspección psicológica, la presencia constante del yo, el perspectivismo, la experimentación vanguardista, la «metanovela» reflexionando sobre la propia creación... Son rasgos que, indudablemente, nos conducen a una nueva visión y construcción de la novela como superación del modelo decimonónico. Por supuesto, este debe ser también el punto de partida para el estudio de sus personajes novelescos, sin el cual el crítico corre el serio riesgo de caer en dislocaciones interpretativas.

Finalmente, antes de concluir este apartado convendría exponer la clasificación de las novelas que hemos escogido para un análisis ordenado de los personajes femeninos. En el libro de José María Martínez Cachero *Las novelas de Azorín* observamos el esquema que, con pequeñas variaciones, se sigue en el resto de trabajos que abordan la totalidad de la narrativa azoriniana. En primer lugar, encontramos *Diario de un enfermo*, que Martínez Cachero analiza al margen de la que sería la segunda etapa que etiqueta como «La saga de Antonio Azorín». A continuación, el tercer grupo de novelas sería el de las recreaciones de *El licenciado vidriera*, *Don Juan* y *Doña Inés*, novelas analizadas en un capítulo titulado «El dolorido sentir», en las cuales el crítico aprecia la omnipresencia de una contemplación pura y amorosa. La cuarta etapa sería la de la experimentación surrealista de *Félix Vargas*, *Superrealismo* y *Pueblo*, en la que todavía se apreciaría el vigor creativo del escritor. Finalmente, las seis últimas novelas de Azorín quedarían incluidas en una etapa final de «Desasimiento, crepúsculo».

Las variaciones que cabría incorporar, y que se desprenden de la lectura de los trabajos analizados en esta parte del trabajo, nos llevan a la siguiente propuesta de periodización de la novela de Azorín. Una primera etapa compuesta por *Diario de un enfermo* y la llamada saga de Antonio Azorín que abarcaría el período comprendido entre 1901 y 1904. La segunda y la tercera etapa serían las mismas que hemos apreciado en el esquema de Martínez Cachero, atendiendo así a las recreaciones literarias y a la experimentación surrealista respectivamente. La cuarta etapa estaría compuesta por las seis novelas escritas entre 1942 y 1944, aunque, a su vez estas seis novelas podrían agruparse en tres parejas (*El escritor* (1942) y *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943) y *La isla sin aurora* (1944) y, finalmente, *María Fontán* (1944) y *Salvadora de Olbena* (1944)) atendiendo a su forma y contenido, tal y como veremos más adelante en su

análisis detallado. Es este el esquema que seguiremos a continuación en el análisis general de cada novela y en el estudio particular de los personajes femeninos.

4.1. NOVELAS 1901-1904

La primera etapa novelística de José Martínez Ruiz –recordemos que ninguna de estas novelas está firmada aún con su pseudónimo– está constituida por cuatro libros: las tres novelas reunidas bajo el epígrafe de la «saga de Antonio Azorín» *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y la primera novela del escritor, *Diario de un enfermo* (1901); un relato diarístico que avanzaría ya algunos de los aspectos que Martínez Ruiz desarrollaría con mayor pericia en las tres novelas siguientes. Desde luego, resulta indiscutible la agrupación de estas cuatro novelas en un mismo ciclo, en tanto que, desde perspectivas diferentes pero complementarias, las cuatro narran una misma evolución crítica, filosófica, estética y espiritual; poco importan las «mutaciones» de los sucesivos protagonistas, empezando por el innominado protagonista de *Diario de un enfermo* y pasando por los diversos «Antonio Azorín». Puesto que todos ellos son etapas de una única transformación anímica como respuesta ante la crisis finisecular. Además, al margen de esta unidad de sentido, creemos necesario afirmar que dicho carácter de grupo se ve reforzado por un criterio cronológico, en tanto que la última de estas novelas *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) dista once años de la siguiente «novela» –recordemos que el propio autor la calificó de «ensayo novelesco»– que publica Azorín: *El licenciado vidriera* (1915).

Asimismo, estas cuatro novelas son la primera prueba de lo que hemos expuesto anteriormente cuando examinábamos las principales ideas de la bibliografía de referencia sobre la novela azoriniana, y que nos llevaban a considerar la producción novelística del autor como una reacción contra la fórmula realista-naturalista, tal como

apuntaba tempranamente José María Martínez Cachero (1960, 19-20). En sus primeros pasos como novelista, el joven autor avanza hacia la desintegración de un canon narrativo fundamentado en el atractivo de la peripecia y la falacia de la mimesis realista, lo que le lleva a una novela en la que priman el fragmentarismo, la mirada al interior del individuo y una conciencia crítica y agitada. De todas formas, existen importantes matices divergentes entre la melancolía pesimista de *Diario de un enfermo*, el apasionamiento crítico de *La voluntad* y la cada vez mayor serenidad reposada que se intuye en *Antonio Azorín* y, especialmente, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. En este sentido, debemos recordar que Inman Fox ya apuntó en su introducción a *Antonio Azorín* que la verdadera saga de Antonio Azorín consistiría en *Diario de un enfermo*, *La voluntad* y *Antonio Azorín*, en tanto que expresarían diferentes etapas y soluciones del intelectual ante esta crisis y su ansia de ideal (1970, 26). Pese a que en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, el protagonista conserve el nombre de Antonio Azorín, esta última obra es más una biografía espiritual emparentada con los libros de memorias que halla en el recuerdo y la evocación de la infancia sus principales aliados; cuestión que abordaremos en su momento.

4.1.1. *Diario de un enfermo* (1901)

El joven Martínez Ruiz escogió un título impactante para su debut novelesco, además de eficaz, ya que muestra los dos ejes principales sobre los que se construye la narración: la estructura diarística y la metáfora de la enfermedad. Respecto a la forma del diario, esta no suponía una novedad para el escritor, porque ya la había empleado en el polémico *Charivari* (1897) y en el cuento «Fragmentos de un diario» que abría el volumen de *Bohemia* (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 64). Tal como han apuntado Miguel Ángel Lozano Marco (1998b, 92) y Francisco J. Martín (2000, 92), el modelo formal que inspira *Diario de un enfermo* sería la novela *Charles Demailly* de los hermanos

Goncourt, ejemplar que se conserva en la Casa-Museo de Monóvar en una edición de 1888.

Aunque esta primera novela, incuestionablemente, supone un anticipo evidente de la narrativa que posteriormente desarrollará Martínez Ruiz y es buena prueba del afán de renovación novelística que pretendía su autor, especialmente, por el lirismo pesimista que se desprende del ambiente y los personajes y que convierte la obra en ejemplo primerizo de la prosa lírica de su autor, no deja de ser la tentativa de un creador en ciernes. Respecto a esta cuestión, resulta interesante el análisis de Francisco J. Martín en su estudio introductorio, según el cual, esta fragmentación diarística, a pesar de que se encamina hacia lo que ya sería la nueva novela y estaría relacionada con la estructura en ruinas o desfragmentada de la sociedad finisecular, no acaba de alejar totalmente a la novela de los cánones novelescos del s. XIX y, por tanto, del modelo naturalista y realista. Es decir, la fragmentación aleja el relato de la falacia totalizadora de la mimesis realista, pero aún subyace un «orden del mundo» en tanto que «la conciencia del sujeto moderno actúa de base y criterio de ordenación de un orden (sólo aparentemente) fragmentado» (MARTÍN: 2000, 93).

El otro eje que establecimos fue el de la enfermedad; concretamente, la enfermedad como metáfora de la crisis. Primeramente, siguiendo el estudio de Francisco J. Martín, la metáfora de la enfermedad en la modernidad sería una síntesis de su concepción en la literatura romántica y en la realista-naturalista. La primera proyecta la enfermedad como reflejo del fracaso ante la imposibilidad de llevar una vida al margen del medio y la orientación naturalista-realista aporta el juicio crítico negativo sobre el medio social; un entorno que los naturalistas consideraban enfermo a causa de las constricciones de la sociedad. Esto desemboca en una culpabilidad de carácter existencial, tanto por el

sentimiento de fracaso que se apodera del individuo como por el marco burgués decadente y «enfermizo» que le oprime y le insatisface (MARTÍN: 2000, 50-52).

A partir de este supuesto, para entender la metáfora de la enfermedad en Martínez Ruiz debemos acudir a la polarización «salud-enfermedad» desarrollada en la filosofía nietzscheana, conceptos que adquieren un sentido antropológico y cultural. La enfermedad es un símbolo de la decadencia cultural europea: del nihilismo del fin de siglo. A ella se opondrá la salud del «superhombre» nietzscheano, quien supondría la superación de Nietzsche a la crisis metafísica de occidente (MARTÍN: 2000, 54-55)⁸. *Diario de un enfermo*, como señala, supuso «poner en limpio» la idea de la enfermedad como triunfo del nihilismo, decadencia, disgregación de la voluntad y hastío existencial que ha ido trabajando Martínez Ruiz en diversos relatos cortos de *Buscapiés* (1894) y *Bohemia* (1897) y también en *Charivari* (1897) (MARTÍN: 2000, 55-60). En esta primera novela Azorín profundiza en la enfermedad como la vivencia íntima del nihilismo extremo: el sinsentido, el absurdo existencial, la escisión entre vida e inteligencia, la posible redención por el arte, el dolor del genio, el fracaso del amor como vía de salvación e incluso la tentación ascética. Todo ella le lleva, en este momento, a una única solución en su novela: el suicidio. De todas maneras, el motivo de la enfermedad y el enfermo no es exclusivo de *Diario de un enfermo*, sino que, por ejemplo, Francisco J. Martín lo utiliza para su análisis de las novelas de la saga de Antonio Azorín e, incluso, puede rastrearse hasta la etapa final del escritor con un ejemplo tan claro como el de la novela *El enfermo*.

Como hemos dicho, *Diario de un enfermo* narra la crisis existencial del artista ante la imposibilidad de una vivencia completa y satisfactoria. En el fondo, una de las causas

⁸ Como el propio crítico reconoce, la aparición de los motivos de la enfermedad en la obra de José Martínez Ruiz es anterior a su primer contacto con la filosofía de Nietzsche y tiene, desde luego, una «inspiración epocal», aunque la base nietzscheana supondrá una considerable influencia.

principales de la crisis del protagonista nace de la incapacidad de alcanzar el ideal alzándose sobre la mediocridad y la vulgaridad de la realidad; un aspecto en que entra en juego la constante obsesión del personaje por lograr la adecuada expresión literaria de las sensaciones y el pensamiento.

Hay momentos en que, solo, ferozmente solo, agriado por el triunfo de un compañero, me siento ante las cuartillas y en genial, poderoso arranque, escribo... escribo... capítulos de incoada novela, fragmentos, de comenzada historia íntima, páginas vibrantes y calurosas por las que la inquieta pluma corre, cabrillea, salta... El cansancio llega; la llama que me enciende el rostro se apaga; dejo la pluma. (AZORÍN: 1998a, 172)

Como perfectamente comenta Livingstone, «La llama creativa encendida por la perspectiva de lograr la perfección en la forma se apaga al darse cuenta el autor de la imposibilidad de alcanzar ese ideal artístico» (1970, 72). Esta frustrante y dolorosa alternancia entre la inspiración y el agotamiento del impulso creador, es un tema constante en toda la trayectoria creativa del escritor, tal y como veremos, y que se relaciona con el análisis de la creación artística y la búsqueda de la perfección formal que capte los sutiles matices de sentimientos e ideas. A este respecto, es interesante el paralelismo que puede establecerse entre esta concepción del artista y la alternación entre el éxtasis y el período de «sequedad» del místico (LIVINGSTONE: 1970, 73).

Otro aspecto a tener en cuenta en el estudio de *Diario de un enfermo*, es el componente estético simbolista. Especialmente, puede rastrearse en la presencia constante de la muerte en la obra, tal como estudió Lily Litvak (1974, 273-282), el cual sintoniza con el aura de lirismo poético de la novela que, desde luego, crea un clima misterioso en la línea del simbolismo de Maurice Maeterlinck (LOZANO MARCO: 1998b, 92). Igualmente, la estética simbolista puede apreciarse en el espacio de la novela, la cual transcurre en tres ciudades distintas: dos reales (Madrid y Toledo) y una ficticia (Lantigua). La primera de ellas, Madrid, es un símbolo de la ciudad moderna, de la *ville tentaculaire* poetizada por otro simbolista belga: Emile Verhaeren. La ciudad moderna e industrial se configura como un ámbito de inhumanidad carente de valores morales,

erigiéndose así en muestra representativa del enfermizo nihilismo de la sociedad occidental. La vida moderna resulta devastadora para el sujeto y la voluntad se disuelve ante el ritmo frenético de la vida, sintiéndose aislado ante un escenario opresivo y alienante (MARTÍN: 2000, 99-100). Finalmente, el artista no puede adaptarse a ella y huye a Toledo, ciudad que representará el tópico de la *ville morte* o «ciudad muerta» configurada por George Rodenbach en su novela *Bruges-la-Morte*. Esta se proyecta en la novela del poeta belga como un espacio cerrado y aislado; un refugio donde, progresivamente, el protagonista se contagia de la melancolía y tristeza que emanan del ambiente mortecino. El aislamiento casi atemporal y espacial de la ciudad muerta no supone, en última instancia, una solución para la crisis nihilista del individuo hipersensible, quedando anclado en su aislamiento (MARTÍN: 2000, 100-101). La última población, es la ficticia Lantigua, la cual puede verse como un anticipo de la provinciana Yecla de *La voluntad*. No obstante, lo que la diferencia es que esta aún no se presentará como el ambiente provinciano en el que se disolverá la voluntad del sujeto o donde posteriormente Antonio Azorín se abandonará a la pura contemplación y la «pequeña filosofía». Lo que caracterizará a Lantigua es el amor, mientras este permanezca no habrá conflicto con el marco pero cuando este acaba aparece el fracaso, la frustración y la inadaptación al medio (MARTÍN: 2000, 101). Sea como sea, lo que se desprende obviamente de este itinerario por las tres localizaciones es la imposibilidad de habitabilidad en cualquier espacio: el artista dominado por la crisis nihilista se convierte en un perpetuo inadaptado al medio.

4.1.2. *La voluntad* (1902)

La voluntad (1902) es fruto, como lo era *Diario de un enfermo* (1901), de la crisis de ideales que conlleva la afirmación de una postura nihilista. No obstante, el punto de partida para la interpretación crítica de *La voluntad*, y el contraste esencial con su

precedente inmediato, es la proyección filosófica de dicha crisis y no la visión lírica y desgarrada de *Diario de un enfermo* (LOZANO MARCO: 1998b, 92-93). Partiendo de este supuesto, para afrontar su estudio hermenéutico el crítico debe basarse en dos puntos fundamentales. El primero de ellos viene dado en el mismo título: la voluntad; un término que, siguiendo la visión del profesor Miguel Ángel Lozano, se presenta, como mínimo, ambiguo en su lectura puesto que nos remite a dos referentes filosóficos básicos del fin de siglo: Schopenhauer y Nietzsche. La cuestión más llamativa es que los conceptos de ambos filósofos se funden en la obra de Azorín⁹ aunque debe apuntarse que dicha mezcla no sería del todo extraña dada, no sólo su influencia en otros autores del momento, sino por la propia recepción de sus ideas en España donde, tal como ha apuntado la crítica, se recibieron en una especie de marasmo común. Dicho esto, Schopenhauer identifica la voluntad como el noúmeno kantiano: una sustancia ciega que aspira a perpetuarse y que es la causa primera del sufrimiento humano. En cambio, en Nietzsche, el término adquiere el significado de renovadora fuerza vital enmarcada en su teoría del *übermensch*. El escritor llegará a una supuesta fusión de ambos sentidos, aunque, según Lozano Marco, progresivamente la «voluntad» se entiende desde parámetros nietzscheanos como «fuerza vital» o impulso; conectando claramente por oposición con la escisión final entre el «hombre-voluntad» y el «hombre-reflexión» y con el letargo y la anulación abúlica del personaje de Antonio Azorín con la que concluye la novela (LOZANO MARCO: 1998b, 93-94). De esta manera, el título de la novela sintetiza la narración del proceso de anulación del impulso vital del joven Antonio Azorín.

⁹ Así lo entiende en su introducción a partir del siguiente trabajo: Pedro Cerezo Galán, «El pensamiento filosófico», en *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, t. XXXIX, *La Edad de plata de la cultura española*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 190.

El segundo referente para la comprensión de la obra fue observado por Pilar de Madariaga en su tesis inédita, en la cual ya apuntaba la relación de contraste existente entre el prólogo y el epílogo de la novela. En el primero se narra la construcción de un templo en Yecla en el s. XIX, destacándose así el papel de la religión como paliativo para el dolor humano. En el epílogo, a través de las cartas entre Martínez Ruiz y Baroja, asistimos a la «derrota» vital e intelectual de Antonio Azorín, cuyo estado se explica desde una perspectiva sociológica como resultado de la influencia nociva del medio. Al respecto, Madariaga afirmaba lo siguiente: «La catedral sin acabar, lo mismo que el hombre sin acabar, simbolizan para el autor un estado espiritual de época» (MADARIAGA: 1949, 116). Esta idea la desarrolla principalmente tiempo después Miguel Ángel Lozano Marco (1998b, 94-95), quien parte del artículo «Ciencia y fe» (AZORÍN: 1972, 184-188), uno de los más pesimistas de Martínez Ruiz, donde ni la ciencia ni la fe sirven para explicar la existencia humana y no son más que: «...supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias...». Desde esta perspectiva, apunta Lozano, deben leerse el prólogo y el epílogo de la novela. Al respecto, es también muy interesante que Ana Krause señale como fuentes de este conflicto entre ciencia y fe a Leopardi y Baudelaire (1955, 37). Consecuentemente, si bien la religión pueda ofrecer un consuelo para las gentes sencillas –clara reminiscencia del pensamiento schopenhaueriano–, no lo es para el espíritu crítico del joven protagonista. Además, esta negación de la ciencia y la fe como explicaciones de la vida humana –es evidente el nihilismo consecuencia de tal afirmación– tiene su plasmación más indiscutible en el paralelismo que se establece entre los personajes de Azorín y Justina, como veremos en el análisis de los personajes femeninos, aunque ya avanzamos que ambos experimentan el mismo colapso existencial ya sea a través de la ciencia y la filosofía o mediante la vida contemplativa de la religión.

En cuanto a la estructura de la novela¹⁰, este proceso abúlico del personaje se narra en tres partes y un epílogo que suceden en espacios distintos: la primera en Yecla, la segunda en Madrid y Toledo para, finalmente, concluir la novela con el retorno del protagonista a su pueblo natal. Yecla, ciudad murciana donde el propio José Martínez Ruiz cursó sus estudios como interno en el colegio de los Escolapios, es el lugar donde se desarrolla la extensa primera parte en la que el lector observa la formación intelectual y crítica del protagonista a través de su mentor Yuste. El otro punto argumental y que, curiosamente, Martínez Cachero consideraba «el elemento más genuinamente novelesco de esta primera parte» (1960, 82), es la relación entre Azorín y la joven Justina que concluye con la ruptura entre ambos. Tras la muerte del maestro Yuste y de Justina, la única opción para Antonio Azorín será el traslado a la capital de España, ciudad que ejercerá una influencia pésima en el carácter del joven:

En Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias. Ha sido periodista revolucionario, y ha visto a los revolucionarios en secreta y provechosa concordia con los explotadores. Ha tenido luego la humorada de escribir en periódicos reaccionarios tienen un horror invencible al arte y a la vida. Azorín, en el fondo, no cree en nada, ni estima acaso más que a tres o cuatro personas entre las innumerables que ha tratado. Lo que le inspira más repugnancia es la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras. (AZORÍN: 1998a, 320)

El tiempo pasado en Madrid y el contacto con el mundo de la literatura y la política han terminado por consolidar el pesimismo del joven Azorín, incapaz de encontrar un atisbo de grandeza, profundidad y consistencia en la capital; el ambiente asfixiante y mediocre ha hecho mella en él. Ni siquiera el viaje a Toledo –de nuevo el tópico de la ciudad muerta y detenida en el tiempo que cobija al hipersensible artista– implica un cambio en el protagonista, quien exhibe un estado de ánimo marcado por la desolación, el desengaño nihilista y el agotamiento vital. Consecuentemente, el narrador ha llevado

¹⁰ El estudio más minucioso sobre la estructura de *La voluntad* sigue siendo el de Sergio Beser: BESER, Sergio (1983), «Notas sobre la estructura de *La voluntad*», en *La novela lírica. Azorín, Gabriel Miró*, v.I, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, p. 111-121 (*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXXVI, cuaderno III, julio-septiembre, 1960, p. 169-181). Otro estudio a tener en cuenta es el de Francisco Javier Díez de Revenga: (2002a), *La voluntad, novela de J. Martínez Ruiz*, Murcia, CAM.

a tal extremo a su personaje que el cambio es necesario... Pero este «cambio» no es otro que el retorno a Yecla, donde el debilitamiento mental y anímico del personaje alcanzará su cenit tras el matrimonio con Iluminada –personaje que desarrollaremos en la parte dedicada a los personajes femeninos–, tal y como leeremos con todo detalle en el epílogo de la novela.

En esta desintegración anímica y espiritual del protagonista resulta fundamental la comprensión de una antinomia que ya se había planteado en las anotaciones *de Diario de un enfermo*:

Y yo aquí leyendo filosofías... ¿Dónde está la vida: en los libros o en la calle? ¿Quién es más filósofo: yo que paso horas y horas devorando las hórridas metafísicas de estos bárbaros, o el desenfadado mozo que siente palpitar junto a sí el abultado pecho de una hembra enardecida, y aspira su aliento, y lee en sus ojos ansias de espasmos deliciosos? ¿Quién es más hombre? (AZORÍN: 1998a, 173)

Pero es en *La voluntad* donde halla una formulación más evidente: la oposición entre vida e inteligencia, como apuntó excelentemente Martínez Cachero en su estudio sobre la novela azoriniana (1960, 103-111). Las enseñanzas de Yuste proceden de la cultura libresca y apenas tiene cabida lo vivido; Azorín, a lo largo de la novela, adolecerá del contacto con el mundo, una inexperiencia que condicionará importantemente su fracaso. La hipertrofia de la inteligencia en un ser libresco como el protagonista lo convierte en un ser insatisfecho, puesto le conduce a la constante reflexión que le priva de la simple satisfacción del goce de vivir y le empele a la comprensión del dolor y la tristeza de la humanidad. Resultan fundamentales las palabras de Yuste –con resonancia schopenhaueriana– del capítulo XXV de la primera parte que el propio Cachero cita en su estudio (1960, 105):

¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecer; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada... (AZORÍN: 1998a, 308)

Esta situación es reconocida por el propio personaje en el capítulo IV de la tercera parte (AZORÍN: 1998a, 371-372), quien explica la escisión de su ser en dos mitades: el

«hombre-voluntad» y el «hombre-reflexión». El primero ha sido anulado por el desproporcionado desarrollo del segundo a partir de una educación y un medio social que han reprimido la naturalidad de su ser, convirtiéndole en un hombre incapacitado para la acción (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 108-109); la enérgica actividad vislumbrada nunca irá más allá de la propia concepción mental.

Como perfectamente sintetizó Leon Livingstone, Azorín comprendió tempranamente la «cruel contradicción» que debe afrontar el artista, puesto que debe ser un contemplativo que perciba en la realidad externa su cualidad de sensibilidad, «pero la vida, cuando es contemplada en vez de ser verdaderamente vivida, cesa de ser vida» (LIVINGSTONE: 1970, 81). Asimismo, este conflicto entre acción y contemplación, no es exclusivo de estas primeras novelas, sino que es un leitmotiv temático en la novelística de Azorín. Desde luego, *La voluntad* supuso el punto álgido de esta hostil antinomia entre inteligencia y vida, y a partir de aquí, como apunta Livingstone, Azorín encuentra el remedio a dicha oposición en un proceso de «rehabilitación del intelecto» dotándolo de un sentido positivo que lo iguale, o incluso le permita superar, a la acción. La evolución seguida constaría de tres etapas: en la primera se observa un resentimiento contra la inteligencia, a continuación se exalta la actividad intelectual como suprema forma de acción y, finalmente, se da una situación de equilibrio entre la acción y la inteligencia (LIVINGSTONE: 1970, 147). En la primera etapa, el intelecto sólo sirve para hacernos conscientes de la propia limitación del ser humano en su intento de comprensión y ordenación del universo. Por supuesto, dicha afirmación encierra en sí misma una paradoja, puesto que la creencia en la inutilidad de la inteligencia es una conclusión que se alcanza por medio de la inteligencia misma. Se trata entonces de un «vicioso círculo cerebral». No obstante, en las novelas de Azorín, a pesar de la hostilidad que pueda mostrar hacia la inteligencia, esta termina por imponerse. Buena

prueba de ello es *La voluntad*, donde los razonamientos de los personajes se convierten en el núcleo temático y formal de la novela (LIVINGSTONE: 1970, 149-150). Acto seguido, la rehabilitación de la inteligencia alcanzaría su cénit en *Doña Inés*, concretamente a través del personaje de Tío Pablo; personaje que encarna la elección a favor del intelecto. El rasgo que marcaría la restauración de la inteligencia es que Tío Pablo mantiene una posición de dignidad y, a diferencia, del protagonista de *Diario de un enfermo* o de Antonio Azorín en *La voluntad*, no se aprecia una hipertrofia intelectual que conduzca a la desintegración vital del personaje. De todas formas, como sugiere Livingstone, esta dualidad entre inteligencia y vida presenta aún ciertos desajustes expresados a través de la relación entre el Tío Pablo y su esposa Pompilia, quien encarna el desenvolvimiento puro de la actividad vital. Ambos, aunque vivan en el mismo edificio, mantienen desde hace años domicilios separados (LIVINGSTONE: 1970, 151-153). No obstante, en *Doña Inés* es patente la recuperación del intelecto que termina por entenderse como la guía de la acción, la cual carece de valor sin la inteligencia puesto que la necesita para ser selectiva y constructiva, lo que lleva al personaje de Pablo a despreciar al hombre de acción carente de sensibilidad y privado de la contemplación reposada de la realidad (LIVINGSTONE: 1970, 154-156).

En las novelas surrealistas, la «acción» será puramente psíquica, asistiendo a los desenvolvimientos de la conciencia del artista. Este hecho le conduce a otro callejón sin salida, puesto que la acción ha quedado relegada a favor de la pura elucubración mental que hace imposible una reconciliación entre ambos polos de la antinomia (LIVINGSTONE: 1970, 157). Finalmente, la reconciliación entre inteligencia y vida, se alcanza a través de una limitación y control de la inteligencia que permite una alianza entre contemplación y acción, siendo la segunda derivación necesaria de la primera. Ello nace, según Livingstone, de la aceptación de «un designio cósmico superior al cual

el hombre adapta su existencia» (LIVINGSTONE: 1970, 165). La afirmación de un universo «aparentemente gobernado por el azar pero en realidad regulado por un orden cósmico del destino» (LIVINGSTONE: 1970, 167), crea una especie de realidad trascendente y última dominada por el misterio que tendría su origen, como ya hemos visto, en el simbolismo belga.

La voluntad supuso la aportación personal de Martínez Ruiz a la ansiada renovación de la novela española durante el representativo año de 1902, tan citado y comentado por la crítica. En ella el joven escritor exhibe ya características sobre su concepción de la novela que no abandonará a lo largo de los años y que lo abocan, como ya explicamos, a una novela vuelta sobre sí misma que supone un despliegue simultáneo de creación y crítica, desdeñando la simple peripecia en favor del tono lírico y la digresión filosófica. Esta renovación estética de la novela a su vez dota a la obra de una profundidad significativa que convierte al protagonista en símbolo de aquella juventud pesimista, indecisa e irresoluta del fin de siglo.

En este marco concreto de la obra situamos a las dos figuras femeninas principales: Justina e Iluminada. Una dicotomía subordinada a la evolución psicológica del personaje núcleo de la obra: Antonio Azorín. Ambas mujeres, en tanto que elementos que entran en juego en el desarrollo del planteamiento filosófico de la novela, es decir, en la plasmación de una crisis, pueden entenderse como «objetos», pero también como «sujeto», en el caso particular de Justina, ya que el autor es capaz de imbuir de una personalidad a su figura, pese no alcanzar la profundidad psicológica de personajes posteriores como doña Inés.

4.1.3. Antonio Azorín (1903)

El «Antonio Azorín» que protagoniza la tercera novela de Martínez Ruiz conserva el nombre del protagonista de *La voluntad* pero, desde luego, no el mismo hombre.

Antonio Azorín no retoma al personaje de la novela anterior y no es una continuación de *La voluntad* –recordemos que dejábamos al personaje casado con Iluminada y sumido en la abulia mediocre de su existencia provinciana–, ni siquiera existen referencias a dicha novela que permitan cierta conexión entre ambas obras. Antonio Azorín es ahora un periodista de cierto reconocimiento y prestigio pasando una temporada en su tierra natal. No es, por tanto, una continuación, sino que debe leerse como una nueva posibilidad o alternativa vital del mismo personaje, tal como apunta Lozano Marco en su introducción (LOZANO MARCO: 1998b, 98), citando al respecto el epílogo de *La voluntad* donde el propio Martínez Ruiz ya dejaba abierta dicha opción:

De su vida pasada se podría escribir un interesante volumen; y yo espero que acaso se pueda escribir también otro que se titule *La segunda vida de Antonio Azorín*. Esta segunda vida será como la primera; toda esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos... Pero ¡qué importa! La idea está lanzada, el movimiento está incoado. ¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna, en la inexorable evolución de las cosas! (AZORÍN: 1998a, 397-398)

Como comenta, no debería sorprender tanto al lector esta nueva vida de Antonio Azorín, puesto que el autor de *Monóvar*, con el paso de los años, se especializaría en reelaborar y reinterpretar personajes de la literatura como don Juan, doña Inés, Tomás Rueda o Calisto ¿Por qué no podría reelaborar, en consecuencia, un personaje propio? (LOZANO MARCO: 1998b, 98).

Personalmente, pensamos, además, que la idea de esta nueva vida de Antonio Azorín no se apunta sólo en el epílogo de *La voluntad*, sino que ya estaba presente en el inicio de la misma novela cuando Yuste adoctrina al joven discípulo sobre el tiempo en el capítulo III de la primera parte:

A través del tiempo infinito, en las infinitas combinaciones del átomo incansable, acaso las formas se repitan; acaso las formas presentes vuelvan a ser, o estas presentes sean reproducción de otras en el infinito pretérito creadas. Y así, tu y yo, siendo los mismos y distintos, como es la misma y distinta una idéntica imagen en dos espejos; así tu y yo acaso hayamos estado otra vez frente a frente en esta estancia, en este pueblo, en el planeta este, conversando, como ahora conversamos, en una tarde de invierno, como esta tarde mientras avanza el crepúsculo y el viento gime. (AZORÍN: 1998a, 228-229)

La nueva vida alternativa de *Antonio Azorín* es una de esas «infinitas combinaciones del átomo» repetidas en el tiempo infinito. Además, pensamos que esta existencia del personaje es prueba de las ideas del escritor sobre la relación entre el arte y la supuesta «verdadera» realidad externa; ideas que adquieren su formulación más nítida en las novelas de los años cuarenta, en las que la creación artística se eleva, definitivamente, por encima de lo real para plasmar una realidad pura y de esencias capaz de funcionar como símbolo. Esta realidad artística permite a Azorín salvar los condicionamientos inexorables de la existencia humana (tiempo y espacio) y, a través de la literatura, el ser humano queda liberado de la trágica conciencia de su existencia. En el caso de Antonio Azorín, si mediante la escritura Martínez Ruiz había plasmado la crisis y la irremediable condenación abúlica de un personaje símbolo de una generación, el mismo arte le permite proporcionar otra oportunidad al mismo Antonio Azorín y salvarlo de su decadente apatía provinciana. La literatura y la escritura se han convertido en la salvación del personaje proyección de su propio creador (LOZANO MARCO: 1998b, 101), como perfectamente expresa la frase final de la obra: «Arreglo las cuartillas: mojo la pluma. Y comienzo...» (AZORÍN: 1998a, 547).

A partir de estos supuestos, no resulta convincente la conjetura de Martínez Cachero quien, buscando una complementariedad argumental entre *La voluntad* y *Antonio Azorín*, propone la opción de que la primera y segunda parte de *Antonio Azorín* se ubiquen tras la primera parte de *La voluntad*; se apoya para ello en una línea del capítulo primero de la segunda parte: «Azorín mira pensativo a Verdú, como antaño miraba a Yuste?» y en una supuesta ausencia de final, según su punto de vista, en la segunda novela (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 142-143).

El profundo cambio del personaje del que venimos hablando se refleja en el tono y el ambiente de la novela. Si las dos obras anteriores de José Martínez Ruiz constituían,

con sus divergencias, la narración de la crisis de toda una generación, *Antonio Azorín*, en cambio, supone la superación de dicha crisis mediante el inicio de aceptación y consolidación de una nueva personalidad –una personalidad fijada definitivamente a partir de *Los pueblos* con la adopción definitiva del pseudónimo *Azorín*– que ha aprendido a convivir con la realidad siendo consciente de sus limitaciones (LOZANO MARCO: 1998b, 100-101)¹¹. A este respecto, cuando hablábamos de la estética del autor ya planteamos la necesidad de una visión evolutiva para entender los cambios existentes entre una postura más crítica, directa e incluso pesimista o nihilista con la realidad circundante y el predominio posterior de una estética «reposada».

En esta evolución, y en este cambio evidente de tono en *Antonio Azorín*, seguramente ha jugado un papel fundamental el filósofo francés Montaigne y sus *Essais*, cuya influencia en la obra de Martínez Ruiz ha sido tratada especialmente Anna Krause en *Azorín, el pequeño filósofo* (1955), en el artículo de Riopérez y Milá (1986, 179-206) y, muy recientemente, en un libro de este último: *La voz española de Montaigne: Azorín* (2011). Por descontado, Montaigne no constituye una novedad exclusiva de esta novela puesto que su presencia se rastrea en el capítulo VII de la primera parte de *La voluntad* y aún más tempranamente en diversas citas de *Soledades* (1898). Otra cuestión es que la maduración del escritor permita una asimilación y proyección distinta de sus ideas que plasmó en *Antonio Azorín*.

La filosofía de Montaigne influyó en el desplazamiento del nihilismo, el pesimismo y la abulia a favor de un «amable escepticismo» (KRAUSE: 1955, 130). Montaigne supone para Martínez Ruiz una educación en la capacidad de adaptación a las circunstancias mediante un talante tolerante, comprensivo y escéptico respecto a ideas y creencias sustentado en última instancia en el afán de autoconocimiento y autodomínio.

¹¹ Sigue las palabras de la introducción de Manuel M^a Pérez López: PÉREZ LÓPEZ, Manuel María (1991), «Introducción», a su ed. de José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, p. 53.

Todo ello repercute en un aire de madura estabilidad en el personaje actual de Azorín, frente al insatisfecho joven volcánico de *La voluntad* que derivará en el hombre gris y absorbido por la mediocridad del final de la novela.

En el nuevo talante de Antonio Azorín resulta fundamental el magisterio de dos hombres: su tío Pascual Verdú –figura identificada por la crítica con el propio tío de José Martínez Ruiz: Miguel Amat Mestre– y Sarrió. Ambos personajes, de manera complementaria pero distinta, guían al protagonista a la manera de Yuste en *La voluntad* aunque ahora su enseñanza no es pesimista y radical, sino serena y vitalista. Respecto a Verdú, los diálogos que mantiene con el joven hasta su muerte carecen de carga pesimista pese al dolor y las decepciones experimentadas en primera persona y los afronta con una positiva esperanza asentada en la creencia religiosa de la inmortalidad del espíritu. En otras palabras, la aceptación complaciente de la vida en Verdú se asienta en la superación de una comprensión efímera y exclusivamente contingente de la existencia humana. Por su parte, Sarrió, compañero del joven en sus andanzas por Petrel, encarna el goce vital y pantagruélico –queda caracterizado a lo largo de la novela por su afición a la buena comida y la bebida–, convirtiéndose así en el maestro de la «vida» para Azorín. A través de Sarrió, queda lejos ya la hipertrofia libresca de *La voluntad*, y la inteligencia pierde peso a favor de una vida más naturalizada.

Desde luego, si hay un cambio sustancial en la condición del personaje de Antonio Azorín, este también se aprecia considerablemente en los personajes femeninos. Poco o nada tienen que ver las hijas de Sarrió, Lola, Carmen y, destacadamente Pepita, con la abulia de Justina o la subyugación esclavizadora de Iluminada. La vitalidad suave, delicada y espontánea de estas figuras en *Antonio Azorín* será estudiada en el apartado correspondiente.

En cuanto a la estructura y forma de la novela, esta sigue la línea renovadora apuntada por su autor en *La voluntad*, componiéndose sus tres partes mediante capítulos breves: la célebre tendencia al «cuadro» de la literatura azoriniana. Como ya dijimos al hablar de las técnicas de distanciamiento analizadas por Kathleen M. Glenn en la novela, la primera parte presenta el ambiente formativo del personaje durante su estancia en su pueblo natal: Monóvar. La segunda parte se ubica principalmente en Petrel, donde Azorín se reencuentra con su tío Verdú y asistimos a sus andanzas con Sarrió, entre las cuales se encuentran diversos viajes por lugares de la provincia de Alicante. Finalmente, dicha parte concluye con el propósito del personaje de instalarse en París con la consecuente despedida de Sarrió y Pepita, con quien mantiene una afectuosa relación. Sin embargo, en la tercera y última parte, Azorín no se encuentra en la capital francesa, sino que se ha instalado en Madrid, donde desarrolla su carrera como periodista. Desde aquí, escribe varias cartas a Pepita y leemos sus viajes por Torrijos e Infantes; pueblos que le sirven para escribir las páginas más críticas del libro, en las cuales aún se respira el aroma escéptico y atento a las circunstancias que se percibía especialmente en *La voluntad*.

4.1.4. *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)

Es este el último libro firmado por José Martínez Ruiz¹², quien el 28 de enero de 1904 rubricaba por primera vez un artículo en el diario *España* con el pseudónimo *Azorín*. Tras la publicación de *Los pueblos* en 1905 la adopción del pseudónimo como personalidad literaria será completa. A este respecto, como recuerda Lozano Marco, el 22 de abril de 1904, Martínez Ruiz escribe en *España* una reseña sobre su última

¹²Siendo estrictos, no sería el último libro firmado por Martínez Ruiz puesto que la edición definitiva es de 1920, tal como recuerdan Lozano Marco (1998d, 105) y Martínez Cachero (1960, 154). En 1909 suprime el prólogo sustituyéndolo por el capítulo en el que describe su casa en el Collado de Salinas, donde afirma haber escrito la obra e incorpora un segundo epílogo: «Epílogo de los canes». Dicho epílogo será suprimido en 1920 y añade los tres capítulos finales de la edición definitiva.

novela: «Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en la cual afirma la autoría del libro Antonio Azorín, designándolo como su «sucesor en las tareas de cronista». Pese a dicha aseveración, el libro aparece firmado, como hemos dicho, por José Martínez Ruiz, por lo que cabe pensar que se ha producido ya la identificación entre autor y personaje, pese a que esta no llegue «formalmente» hasta *Los pueblos*, como ya dijimos (LOZANO MARCO: 1998b, 102-103). Dicha fusión, como apunta Leon Livingstone en su estudio, sería perfectamente explicada años después en el capítulo diecisiete de *Superrealismo* (1929) en una discusión entre el autor y el personaje creado:

-Usted me crea y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que se intenta parecerse a mí.

-Cosa rara; rarita, rarita...

-Sin sorna; eso es lo que le pasa a todos los autores que crean un personaje. Que lo crean con su sangre, con sus sentimientos, con sus alegrías, con sus tristezas. (AZORÍN: 1998a, 887)

Como apunta Livingstone, la inversión es efectiva en el caso de Azorín, puesto que la identidad de José Martínez Ruiz será reemplazada por la de su propio personaje, quien, curiosamente, ha sido previamente una proyección autobiográfica de su autor: «el punto de partida es el verdadero Martínez Ruiz, quien entonces se convierte en su propia imagen artística» (1970, 57).

Siguiendo la estela de reformulación del género novelístico que había iniciado ya en 1901, consideramos que Martínez Ruiz compone *Las confesiones de un pequeño filósofo*¹³ a partir de dos géneros literarios, subrayando así el carácter abierto y ecléctico de la novela. El primero es el libro de memorias, por lo que tiene la novela de reconstrucción biográfica acercándose a los propios libros de memorias del autor, tal como señaló acertadamente María Martínez del Portal (1985, 47-58), en tanto que los recuerdos recreados en *Las confesiones* son los propios de Martínez Ruiz. Es así, cómo el hilo argumental de la novela no es más que la rememoración biográfica del personaje;

¹³ A partir de ahora, para abreviar nos referiremos a la obra como *Las confesiones*.

una evocación amorosa e, incluso, melancólica del pasado que genera un conjunto aparentemente desorganizado y caprichoso, pero que, en el fondo, no es más que la consecuencia lógica de la estética de su autor quien ya había apuntado en sus obras anteriores la necesidad de narrar ciñéndose a momentos concretos y especialmente significativos, consciente de la imposibilidad de plasmar la totalidad de la vida de un personaje. Es así como asistimos a la infancia del personaje y su formación en los Escolapios de Yecla o a la amorosa y sentida descripción de la madre del protagonista.

El segundo género constitutivo de *Las confesiones* y que se enlaza con el libro de memorias, es el del poema en prosa, como califica Miguel Ángel Lozano Marco a los sucesivos cuadros o estampas que integran la novela (LOZANO MARCO: 1998b, 103). El tono afectivo, lírico y sentimental, un camino ya iniciado parcialmente en *Antonio Azorín*, se encuentra ya aquí completamente acentuado y desarrollado en la emoción visual, olfativa y táctil del ambiente y el paisaje y en la evocación afectuosa de personajes, ideas y sentimientos. Este tono nos conduce directamente al núcleo simbolista de su estética, la cual hallaba en la observación de la aparentemente anodina y gris cotidianeidad un aura de misterio tras la que se intuyen los grandes temas de la humanidad.

Respecto al tono de evocación melancólica de gran belleza poética que domina las páginas de *Las confesiones*, sorprende que Pilar de Madariaga –quien había resaltado la condición de poeta en prosa de Azorín– interpretara la novela como un «programa de educación»:

El libro no es un programa político, pero sí podría considerarse como un documento de información sobre la educación de un niño en esa época y en ese ambiente. Es un programa de educación visto en su aspecto negativo. (MADARIAGA: 1949, 119)

4.2. TOMÁS RUEDA, DON JUAN Y DOÑA INÉS (1915-1925)

Entre la última novela de Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y la publicación de *El licenciado vidriera visto por Azorín* (1915)¹⁴ median once años, tiempo durante el cual ha publicado obras tan representativas como *Los pueblos* (1905) o *Castilla* (1912); composiciones que constituyen a la perfección su estética simbolista teñida de hondo lirismo, su gusto por la recreación intertextual como actualización de los grandes temas literarios y la comprensión de la escritura literaria como mezcla de géneros.

A lo largo de su obra, Azorín no se limitó a un brillante ejercicio crítico y ensayístico sobre el concepto de clásico literario en libros como *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1914), sino que la tradición literaria española le sirvió como fuente para su propia creación. En su estética, el interés por los clásicos no se ciñe a la divulgación de una particular interpretación de las obras, sino que es muestra de una sensibilidad atenta y receptora que aprecia el valor del clásico literario en tanto que el lector es capaz de reconocerse en él. De esta forma, Azorín se «apropia» de los referentes de la tradición hispánica y reelabora sus motivos de manera acorde con su estética, como podemos apreciar en *El licenciado Vidriera* (1915), cuyo contenido, estilo y proximidad cronológica emparentan este «ensayo novelesco», con los libros anteriormente referidos. Caso parecido son las otras dos novelas –pese su mayor desarrollo y densidad– que forman la que podríamos considerar como segunda etapa novelesca de Azorín: *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). Azorín nos da un ejemplo más que significativo de su idea de la literatura como incesante proceso de reescritura y

¹⁴ Libro titulado *Tomás Rueda* en su reedición de 1941.

recreación, asimilando la herencia de la propia tradición para reelaborarla a partir de su propia estética.

Estas recreaciones son buena prueba de la naturaleza renovadora y reformadora que preside la novelística del escritor de Monóvar, en tanto que cualquier reelaboración de la tradición literaria supone igualmente un «trasvase» genérico, y dicho «trasvase» es reflejo de la flexibilidad genérica que preside la estética azoriniana. Siguiendo la máxima del autor, el creador no adapta su producción a los géneros, sino que adapta los géneros en función de sus necesidades creativas y de su estilo propio. Esta flexibilidad genérica propicia unos procesos de transmodalización y reescritura que le permiten asimilar dentro de la narración formas dramáticas como los personajes de Don Juan y Doña Inés; idea que Pascale Peyraga apunta en su análisis de *Capricho* (1943) (PEYRAGA: 2009, 81-98), y que nosotros aplicamos a las novelas de esta etapa. De esta manera, Azorín no sólo explora posibles nuevas vías para la novela, sino que intenta recalcar la subjetividad y el carácter proteico del molde genérico que consiente que cualquier material literario quede incorporado al material narrativo¹⁵.

No obstante, la renovación narrativa de estas obras no se agota en la reelaboración intertextual, sino que Azorín prosigue el camino lírico del poema en prosa ya apuntado especialmente en *Las confesiones*, y que tiempo después alcanzaba una expresión magistral en libros tan importantes en su trayectoria como *Los pueblos* (1905) o *Castilla* (1912). Como en las novelas anteriores, la intriga o la peripecia son de nulo interés para el escritor, quien en su personal apropiación de la tradición literaria española, opta por adentrarse en una novela lírica marcada por la emotividad y un sentimiento de amor piadoso y caritativo.

¹⁵ Podríamos utilizar incluso el adjetivo «metanarrativo», atendiendo a la esencia metaliteraria y de combinación de teoría y práctica en las novelas azorinianas.

4.2.1. *Tomás Rueda* (1915)

Anteriormente, ya comentamos la problemática genérica de *Tomás Rueda* a la hora de considerarla como novela. Dificultad que había apuntado Miguel Ángel Lozano Marco en su introducción para el volumen dedicado a la novela de las *Obras escogidas* en 1998. La excepción destacable en esta nueva edición de las novelas de 2011 es que Lozano Marco sí incluye ahora *El licenciado vidriera*, obra que había sido excluida de la *Novela completa* de 1998, al considerarla adscrita al género ensayístico. Para dicha taxonomía genérica, se basa, como dijimos, en la propia catalogación del libro por parte del autor como «ensayo novelesco». De hecho, su primera publicación –previamente había aparecido un capítulo cada semana en *La vanguardia* desde el 19 de enero hasta el 20 de abril de 1915)– es para la colección de ensayos editada por la Residencia de Estudiantes. También debe recordarse que antes de su edición en la Residencia de Estudiantes, se anunció en una colección infantil de «La lectura», como recuerda Martínez Cachero, a partir de las palabras de Werner Mulert¹⁶ quien en su trabajo citaba las palabras del autor en el «Postfacio» de la edición de 1915: «Para los niños creíamos que fuera este libro cuando comenzamos a escribirlo» (AZORÍN: 1998b, 1413). Pero, volviendo al tema del ensayo, dicha consideración genérica se repite en su reedición en 1941 cuando es publicado en la serie de ensayos de la Colección Austral de Espasa Calpe. Debemos recordar, que la diferencia entre la edición original y la definitiva de 1941, no se limitan a un simple cambio de título, sino que en *Tomás Rueda* desaparece la dedicatoria a Giner de los Ríos y en su lugar Azorín coloca un prólogo sobre la relación entre realidad y ensueño. Además, se elimina el último capítulo de 1915, en el cual el protagonista expresa su deseo de una sociedad dominada por la tolerancia y la

¹⁶ MULERTT, Werner (1930), *Azorín (José Martínez Ruiz): Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX*, trans. y edi. Juan Carandell Pericay y Ángel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 126.

sensibilidad y en el que también hay un elogio abierto a la figura de Giner de los Ríos: «¡Oh maestros queridos, maestros como don Francisco Giner, que nos habéis enseñado la serenidad espiritual, la escrupulosidad, la limpieza, la precisión» (AZORÍN: 1998b, 1415). Otra divergencia considerable se observa en el capítulo VIII cuyo título original «Las naciones de España» se sustituye en 1941 por «Tierra de España», cabe pensar que Azorín creía levantar menos suspicacias con el segundo en la España franquista de la inmediata posguerra.

Al margen de estos datos, Lozano Marco también recurre a la argumentación hermenéutica entendiendo que el relato se construye en todo momento como un ensayo cuyo objetivo último es interesarse por el ambiente español, alertar la atención humana sobre lo espiritual y defender una actitud crítica de curiosidad intelectual (LOZANO MARCO: 1998a, 43-46). No obstante, a pesar de esta condición ensayística, recientemente ha decidido incluirlo en esta última edición dado también el ingrediente narrativo o novelesco que serviría de base para la divagación ensayística. Dicha inclusión, en el fondo, no hace más que seguir la línea apuntada por todos los trabajos o estudios generales sobre la novelística azoriniana, que incluyen, sin ningún género de dudas, *Tomás Rueda* dentro de la novela del escritor. Curiosamente, Martínez Cachero, pese a reconocer la fragmentación de la acción y la tendencia al cuadro de su prosa no duda en afirmar que se trata de: «uno de los libros novelescos de su autor que más se aproxima a la novela típica o canónica» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 171), valoración que también aplica a *Don Juan* y *Doña Inés*. Sorprende que Antonio Risco en un trabajo distante no sólo en el tiempo, sino también en sus planteamientos analíticos, coincida en dicha valoración con Cachero: «*María Fontán*, junto con *Tomás Rueda*, acaso supongan las novelas de Azorín de forma más tradicional. No deja de haber síncopas en la narración, desde luego, pero a pesar de todo, desarrolla un asunto –aunque leve–

bastante redondo» (RISCO: 1980, 206-207). Dichas afirmaciones, como mínimo, resultan llamativas si atendemos a las palabras del narrador en el capítulo VII «Hacia el mar», cuadro «La mujer en la llanura»:

Si nuestro Tomás hubiera consignado en un libro los sucesos que le han acaecido durante la vida, este libro debería titularse *Diario... de nada*. De nada, y, sin embargo ¡de tanto! De nada ruidoso y excepcional, y, sin embargo ¡de tantos matices e incidentes que le han llegado a lo hondo del espíritu! (AZORÍN: 1998b, 1387)

Siendo fiel a su estética, Azorín prescinde de la intriga y la peripecia en su recreación del personaje cervantino. A lo largo de los trece capítulos que conforman *Tomás Rueda*, divididos cada uno de ellos en varios cuadros, no pretende en ningún momento una ampliación de nuevas aventuras para el personaje, sino que construye un ambiente en el que juega deliberadamente con el misterio, como bien apunta Martínez Cachero (1960, 169). No en vano, como observa el crítico, el autor prescinde en su recreación de aquellos elementos que podrían haber constituido una intriga atractiva como las aventuras italianas e, incluso, el engaño amoroso de la mujer presa del despecho y la propia locura del personaje (1960, 170). Por descontado, no se trata de un misterio intrigante debido a atractivas «vicisitudes externas», sino que es el arcano de raíces simbolistas. A partir de este supuesto, Azorín escoge diversos momentos de la vida del personaje desde su infancia que resultan especialmente sugerentes y en los que el lector intuye un aura de misterio transcendente. Y es que Azorín intuye en el personaje de Tomás Rueda el mismo ideal que alentaba al Quijote cervantino, tal como comenta en el prólogo de la edición de 1941:

El nombre de Tomás Rueda abre siempre, para mí, perspectivas ilimitadas de ideal. De la realidad pasamos, en esta novela de Cervantes, al pleno ensueño. Y tal vez ese ensueño es la más auténtica realidad [...] Tomás Rueda equivale a Alonso Quijano. Los dos personajes viven en lo irreal. Los dos acaban, melancólicamente, por volver a lo cotidiano. (AZORÍN: 1945, 1-2)

Los personajes cervantinos encarnan un tema constante en la creación azoriniana, que no es otro que la relación entre la realidad y la ficción o el ensueño; una ficción que

para Azorín permite vivir a estos «locos cuerdos» en una realidad idealizada alejados de las dudas que supone la propia existencia.

En 1960, Martínez Cachero citaba en su libro unas palabras de Alfonso Reyes a propósito de las recreaciones literarias de Azorín:

«Azorín [...] no crea hombres [...] crea nombre [...] y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya [...] Su Tomás Rueda se nos confunde con el dialoguista de *La voluntad* y con el viajero de *Los pueblos*, y al fin nos descubre lo que es: tenue velo tras el cual se esconde Azorín. Es una figura autobiográfica en cierto modo. Pero no para que el autor obre por ella o se pinte en ella, sino para que por ella contemple el mundo, melancólicamente, cual por una ventana.¹⁷ (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 179)

Glenn también recuerda en su trabajo dicha cita y, desde luego, resulta imposible no leer el espíritu hipersensible y reflexivo de Tomás Rueda como una proyección de las emociones, ideas y sensibilidad del propio autor. Por ello mismo, Glenn, siguiendo las matizaciones autobiográficas sugeridas por Reyes, afirma que Azorín vuelve a recurrir a una serie de técnicas para evitar la identificación completa con el personaje – recordemos que ya hablamos de esta separación entre autor y personaje a propósito de *Antonio Azorín*–; alejamiento explícito ya en el título original del libro, en el cual el escritor insiste en que su obra simplemente es la interpretación de un personaje: *El licenciado vidriera, visto por Azorín* (GLENN: 1973, 41).

Otras dos cuestiones importantes que estudia Glenn en relación a *Tomás Rueda* son: el estilo conversacional y la perspectiva temporal. En cuanto al primer punto afirma: «Tomás Rueda is a story for adults which is told, in part, as if it were intended for children» (GLENN: 1973, 42). De hecho, los cinco capítulos iniciales narran la infancia de Tomás –supone una adición a la novela ejemplar de Cervantes– y en ellos, el escritor buscaría crear la impresión de que la historia se está contando oralmente y, como añade Kathleen M. Glenn, cabe presuponer que a un auditorio infantil. El inicio del libro es una prueba significativa del pretendido carácter de narración oral:

¹⁷ REYES, Alfonso (1923), «Apuntes sobre Azorín», *Los dos caminos*, Madrid, p. 18-19.

Pues, señor, una vez era un rey... No; no era un rey. Una vez era un gran caballero... Tampoco; no era un gran caballero. Era un valiente capitán... Tampoco; no, no era un valiente capitán. ¿Qué era entonces? ¡Ah, sí! Una vez era un niño. Un niño que vivía en una ciudad de Castilla –Valladolid, Zamora, Medina del Campo–. (AZORÍN: 1998b, 1359)

Siguiendo la argumentación de Glenn, el narrador parece adoptar el papel de cuentacuentos y transmite la impresión de estar componiendo la historia a medida que relata, tal como demuestran los tres posibles sujetos iniciales (rey, caballero y capitán) o la indeterminación del lugar. Otro ejemplo de esta oralidad del relato (GLENN: 1973, 43), se observa en el capítulo I donde se relata como el personaje femenino de Mari-Juana intentaba sorprender al niño acercándose por detrás y cubriéndole los ojos, broma que nunca triunfa porque Tomás la reconoce por los anillos de sus dedos. Entonces, el narrador, rehaciendo su historia, recuerda que ha olvidado mencionar antes el amor de Mari-Juana por los anillos (AZORÍN: 1945, 23-24).

De todas formas, esta oralidad se limitaría a los cinco capítulos dedicados a la infancia del personaje, y con ella Azorín perseguiría identificar al lector con Tomás y «see the world through his eyes. To do this he must himself become a child again, and this is what Azorín compels him to do» (GLENN: 1973, 45-46). Una vez acabado esta parte, el cuentacuentos es reemplazado por el autor (por Azorín, quien remite en ocasiones al texto cervantino y a otros del siglo XVII), y el imaginario público infantil deviene, progresivamente, en un lector adulto.

En cuanto a la perspectiva temporal, el texto se construye a partir de un doble punto de vista temporal: desde el siglo XVII y el XX. En su recreación del personaje de Tomás Rueda, Azorín combina los dos ejes temporales, alternándolos y viendo la historia desde una perspectiva cambiante en el tiempo; lo cual nos remite a la concepción azoriniana del tiempo y su particular entendimiento del «eterno retorno». Moviéndose entre el XVII y el XX Azorín consigue reafirmar la continuidad temporal, y pasado y presente se funden en un único plano temporal (GLENN: 1973, 51-53). La recurrencia y persistencia

temporal, conectan *Tomás Rueda* con *Doña Inés*, en la cual el eterno retorno adquiere un papel fundamental en la construcción del personaje femenino.

Volviendo al tema de la infancia, su presencia en la obra supone una vía para la expresión del amor cordial y caritativo que encarna, por ejemplo, el personaje de la criada Mari-Juana siempre atenta y afectuosa con Tomás; huérfano de padre y carente del amor paterno. Debemos señalar que en todo momento, durante los cinco capítulos de la infancia del personaje, no se menciona su nombre, sino que se le nombra como el «niño» o un «mocito». Mediante este recurso de generalización, el sentimiento amoroso se convierte en una referencia universal. Esta presencia del amor por los más inocentes y desvalidos, adquiere su máxima expresión en *Don Juan* y en parte también en *Doña Inés*, tal como analizaremos más adelante.

4.2.2. *Don Juan* (1922)

En su particular reelaboración y reinención del prolífico mito del don Juan, Azorín no centra su interés en la agitada y libertina vida del burlador de Sevilla, sino en el proceso de salvación y redención moral del personaje, renunciando así a la violencia egoísta de la formulación romántica. Sin olvidar que la recreación literaria era una técnica recurrente en la obra de Azorín, debemos precisar una cuestión importante respecto a la génesis de *Don Juan*. Como apunta Christian Manso, la novela surge como «respuesta» del escritor a la invitación de Ortega y Gasset en la columna del periódico *El Sol* en junio de 1921, animando a la rehabilitación, reactivación y dinamización del mito de don Juan (MANSO: 1993, 17). Azorín aceptaría la invitación y responde nueve meses después con una obra en la que del personaje romántico de ego desmesurado y violento que sólo anhela su satisfacción personal por encima de cualquier tabú social u obstáculo sólo queda un vago recuerdo sustentado, principalmente, en nuestro conocimiento anterior del mito como lectores.

Dicho esto, debe tenerse en cuenta que la reescritura del mito no supone una excepción dentro del panorama literario de la época, sino que el escritor de Monóvar contaba con antecedentes próximos que ya habían intentado explorar nuevos caminos y opciones para don Juan. De hecho, en la literatura española, Serafín y Joaquín Quintero habían escrito unos años antes la pieza teatral *Don Juan, buena persona* (1918) en la que, como se deduce fácilmente por el propio título, se incidía en la salvación moral del arquetipo. Además, Azorín también conocía los referentes franceses de la recuperación del don Juan: *L'homme à la rose* (1921) de Henry Bataille y *La dernière nuit de Don Juan* (1921) de Edmond Rostand (MANSO: 1995, 199-206). Igualmente, el profesor Manso apunta la influencia de diversas feminizaciones del mito en la literatura francesa, concretamente *La Garçonne* de Victor Margueritte y *Las Don Juanes* de Marcel Prevost, aunque ya analizaremos esta cuestión detenidamente en la parte dedicada al análisis de los personajes femeninos.

Volviendo al prototipo del mito, si acudimos a la exitosa formulación romántica de don Juan, Zorrilla salvaba al pecador en el último suspiro de su drama al pie de la sepultura y gracias al amor de doña Inés. Por tanto, esta salvación no afectaba a su vida terrenal, donde ya era imposible la reparación de los daños y prejuicios, no sólo a los demás, sino a sí mismo al haber persistido en una vida basada en la «frivolidad» en lugar de optar por una existencia regida por un amor verdaderamente positivo y sincero. Siguiendo las palabras de Lozano Marco, Azorín proporciona al personaje la opción de ser feliz y de experimentar tal sentimiento en vida (LOZANO MARCO: 1998c, 107). El punto de arranque que permite esta posibilidad en la novela es una enfermedad y, dada la agitación libertina del personaje no sería descabellado pensar, obviamente, en una enfermedad venérea: «Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador; un día adoleció gravemente» (AZORÍN: 1998a, 615) y «Don Juan del Prado y Ramos no llegó a

morir; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado». Si fuera así, la naturaleza de la enfermedad supondría el evidente deterioro físico del personaje explicando así el divorcio entre la carne y el espíritu (MANSO: 1993, 17).

Por otra parte, según Francisco José Martín¹⁸, esta enfermedad del personaje sería la consciencia del irreparable paso del tiempo (MARTÍN: 1996, 198). La dolencia que padecería el viejo burlador no sería otra que la aprehensión del paso del tiempo y su consecuencia última y final: la muerte. Por ende, siendo consciente de su naturaleza humana finita y precedera el personaje iniciaría su proceso de cambio y salvación espiritual. En una línea paralela se encontraría la explicación de Víctor García de la Concha en su artículo «La otra vida de Don Juan Tenorio», *ABC*, 23 de agosto de 1995: «La enfermedad le ha revelado la precariedad del cuerpo, el único soporte y pasaporte de su acción» (LOZANO MARCO: 1998c, 109).

Lo que es evidente es que la enfermedad condiciona en don Juan una separación en que vence el espíritu sobre el cuerpo convirtiéndose, a partir de ese momento, en el núcleo organizador de la vida de don Juan. Finalmente, su enfermedad le ha despojado de su esplendor y valentía románticas y le ha obligado a reconsiderar y cambiar su comportamiento.

A la hora de entender esta purgación del personaje y el sentido de la novela es fundamental la relación que se establece entre el prólogo, la etopeya del protagonista que ocupa los dos primeros capítulos, y el epílogo (LOZANO MARCO: 1998c, 107-108):

¿Hay a veces un arrebol de melancolía en su cara? ¿Matiza sus ojos, de cuando en cuando, la tristeza? Sobre sus pesares íntimos coloca, en bien del prójimo, la máscara del contento. No se queja del hombre, ni –lo que fuera locura– del Destino. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad. (AZORÍN: 1998a, 617-618)

-Las maravillas que yo veo ahora son la fe de las almas ingenuas la esperanza que nunca acaba.

¹⁸ Recordemos que ya había abordado el motivo de la enfermedad en *Diario de un enfermo* (MARTÍN: 2001, 50-70).

-Hermano Juan: no me atrevo a decirlo; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían.

-El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo (Una palomita blanca volaba por el azul) (AZORÍN: 1998a, 672)

Tanto en el final de la descripción de don Juan como en el final del epílogo, donde encontramos al personaje en un convento, apreciamos una palabra recurrente: piedad. Don Juan se ha redimido renunciando al amor carnal, disperso y efímero por el amor hacia todos y hacia todo; máxima que explica la conclusión de la novela con el protagonista entregado a la vida monástica. La salvación del personaje es un amor como *caritas* proyectado hacia lo existente por lo que en el personaje el amor «no se ha extinguido; ha cambiado de signo» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 177) El personaje, durante toda la novela, ejerce gran parte de esta piedad hacia los niños abandonados, casi como si sustituyera a estos por aquellos posibles hijos ilegítimos fruto de sus correrías amorosas (MANSO: 1995, 200). Igualmente, como veremos en su momento, doña Inés también proyectará y sustituirá su amor por la piedad maternal hacia los niños y ya hemos hablado antes de la importancia de la niñez en la primera novela de este ciclo: *Tomás Rueda*.

Respecto al cronotopo de la novela, el lirismo y la sugestión de los breves capítulos se sustenta en la indefinición del espacio y el momento en que transcurre la obra; lo único que queda claro es que nos encontramos en una capital de provincias de Castilla hacia finales del siglo XIX. Dentro de este ambiente vaporoso e indefinido, en contraste con el mito literario que el lector conoce –y al que Azorín nos está remitiendo en el juego de recreación e intertextualidad de la novela– enzarzado en constantes aventuras eróticas, nuestro don Juan se limita a perseguir una existencia definida por la absoluta discreción y el anonimato. De esta manera, el personaje ha rectificado su libertina conducta, de un enfermizo exceso romántico, para adaptarse a la norma y el espíritu de la ciudad que le ha ganado con su apacible serenidad. Sólo la presencia de determinadas

mujeres pondrá a prueba el propósito de enmienda del protagonista recordándole su vida pasada, aunque ya hablaremos sobre estos personajes femeninos con mayor detenimiento.

4.2.3. *Doña Inés* (1925)

A partir del título de la obra son evidentes dos hechos. El primero es que el protagonismo absoluto de la novela recae abiertamente en una mujer; una cuestión que no es baladí ya que se trataría de la primera vez que esto ocurre en la trayectoria de Azorín. Hasta ahora, los personajes femeninos –tuvieran mayor o menor desarrollo– se han subordinado a un personaje masculino protagonista, pero ahora la situación cambia y es una mujer la que protagoniza la novela convirtiéndose en la proyección de la sensibilidad del autor. En segundo lugar, el título relaciona la obra con su novela precedente y la coincidencia, por supuesto, no se queda en este rasgo «superficial», sino que remite a características formales y de contenido. Ambas novelas están formadas por breves capítulos autónomos en sí mismos que, como verdaderos poemas en prosa, ofrecen unos cuadros aislados que sostienen una trama «débil» (LOZANO MARCO: 1998c, 113). En cuanto a esta cuestión, reflexionar sobre la trama en la novela azoriniana no es, desde luego, una cuestión surgida exclusivamente de la lectura de las dos novelas que nos ocupan en esta parte de nuestro trabajo, sino que ya hemos visto como se corresponde con un propósito de renovación del género novelesco. Sin embargo, esta débil trama parece entrar en contradicción manifiesta con el subtítulo de la obra: *Historia de amor*. Esta «paradoja» es la que convierte, según nuestro punto de vista, en más interesante a *Doña Inés* en tanto que como reelaboración o recreación de la novela rosa –subgénero con el que se vincula directamente– prescinde de aquel elemento que la define en esencia: la complicación en la trama amorosa –rasgo que

también podíamos observar en *Don Juan* aunque esta carece del componente paródico del género rosa.

Como en *Don Juan*, la protagonista está sustancialmente transformada con relación al modelo previo de la tradición literaria. Aunque, al contrario de *Don Juan*, en *Doña Inés* se narra la última historia de amor de la protagonista; una mujer totalmente opuesta a la Inés del *Tenorio*: una inexperta novicia –como nota curiosa, quizás pueda decirse que la Justina de *La voluntad* encajaba mejor con ese modelo– enamorada del conquistador tras recibir en su clausura una carta de don Juan, y que muere en ausencia del caballero al que logra salvar al pie de la sepultura. En cambio, la doña Inés azoriniana es una mujer madura, de belleza declinante, independiente, con ideas avanzadas, experta ya en diversos lances amorosos y que ha utilizado para sus citas un piso en el barrio madrileño de Segovia. En referencia a la caracterización y significado de Inés, guarda una estrecha relación con los personajes femeninos de *Veraneo sentimental* (1944), obra que analizaremos en el apartado dedicado a los personajes del primer ciclo novelesco del escritor entre 1901 y 1904. De momento, avanzamos que en dicha obra destaca la presencia de una mujer madura en una presentación similar a la de doña Inés, que termina por convertirse en encarnación del paso del tiempo, como veremos en el análisis de la novela y el personaje. Por tanto, no es descabellado pensar en una continuidad a la hora de proyectar los personajes femeninos desde sus inicios, los cuales personifican temas como el devenir inexorable del tiempo y la inevitable muerte. La belleza de estas mujeres maduras, como doña Inés, es una belleza crepuscular, como la que se desprendía de los jardines adornados de cipreses y rosas. Una belleza de clara raigambre simbolista y finisecular –incluso con ciertos toques decadentistas– que Azorín aún conserva y potencia en los años veinte matizándola en

sintonía con su evolución estética y que se aprecia todavía en los años cuarenta en el magnetismo de los personajes de María Fontán y Salvadora de Olbena.

Si, como decíamos, la intriga amorosa carece de interés para Azorín cabe pensar que la novela debe construirse a partir de otros elementos. Por este motivo, el propio tema de la creación literaria se convierte en uno de los núcleos del texto a través del personaje de tío Pablo –sobre el que hablamos en referencia a la antinomia inteligencia/vida. Desde luego, si la sensibilidad de Inés debe identificarse con el autor, el personaje de su tío es también una proyección evidente de Azorín. Este personaje se convierte en el mecanismo que permite la sincronización en la novela entre teoría y creación, mediante el recurso de literatura dentro de la literatura subrayando así el carácter metaliterario del texto, puesto que el personaje está escribiendo el relato de una antepasada familiar: *Doña Beatriz (Historia de amor)*. De hecho, Antonio Risco en su estudio de la novelística azoriniana en relación con las técnicas del *Nouveau Roman* aplicadas en la combinación de realidad y ficción, pone como ejemplo el caso de *Doña Inés*. Según Risco, Azorín recurre aquí a la técnica del paralelismo mediante la cual «se profundiza en dos o más planos: uno que se simula real dentro del que anida una ficción considerada como tal y que puede repetir, semejarse u oponerse a la circunstancia de aquél» (RISCO: 1980, 84). Consecuentemente, la similitud entre los dos planos no se limita al título de las dos obras, sino que tanto Inés como su antecesora Beatriz guardan gran parecido físico y, lo más importante, ambas se enamoran de sendos jóvenes poetas a una edad madura. Generalmente, la conexión entre los dos personajes femeninos se ha interpretado como una formulación de la peculiar concepción azoriniana del tiempo basada en el eterno retorno nietzscheano. No obstante, como comentaremos más adelante, existen divergencias entre Beatriz e Inés que nos obligan a matizar este supuesto eterno retorno.

Por otra parte, una novedad en *Doña Inés* que debe apuntarse por lo que supone de innovación respecto a las creaciones anteriores, es que junto a *Salvadora de Olbena* son las únicas novelas de Azorín situadas en una época anterior. La acción se sitúa en un momento preciso, entre el otoño y la primavera de 1840, tal como se nos indica en el capítulo II con la fecha del daguerrotipo de doña Inés.

En su estudio, Martínez Cachero expresaba el siguiente juicio sobre *Doña Inés*:

Acaso nos hallemos ante la obra más propiamente novelística de “Azorín” [...] Tal aproximación veníamos notándola en los títulos anteriores de esta misma etapa: *Tomás Rueda* y *Don Juan* (este último sobre todo), pero es ahora cuando llega al límite máximo para enseguida –títulos de la etapa surrealista– perderse en la introspección disgregadora, en el estilo de miembros disyectos (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 200)

Curiosamente, más adelante, el mismo crítico recupera palabras de Granell sobre la novela que aportan luz sobre el «estilo de miembros disyectos» característico del surrealismo de Azorín mencionado por Cachero en la cita anterior:

...en algunos de sus capítulos comienza a iniciarse la voluntaria promiscuidad espacio-temporal dominante en *Félix Vargas*, produciéndose así un ambiente onírico que comienza a entrar con *Doña Inés* en lo novelesco, hasta aparecer triunfante, dominador en *Félix Vargas*. (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 206)¹⁹

Al respecto, Martínez Cachero recuerda el cotejo del tema de la carta en el capítulo v de *Doña Inés* y en el inicio de *Félix Vargas* que sugiere Granell. Además, a las palabras de Granell, el crítico añade la similitud de la «textura cinematográfica» entre las dos novelas, en las cuales se observa ya nítidamente ese estilo esencialmente visual en el que domina la transcripción de la mirada mediante precisos encuadres. Esta continuidad estilística también la aprecia Antonio Risco en su trabajo cuando analiza el valor de la metáfora en *Doña Inés*: «Sin duda, Azorín empezaba ya a sufrir entonces la influencia de los movimientos de vanguardia» (RISCO: 1980, 136). De hecho, compara el estilo del monovero con el de Benjamín Jarnés o Antonio Espina. Aunque la prosa de *Doña Inés* no llega generalmente a la experimentación radical y desnuda que pretende Azorín en sus novelas surrealistas, sí que presenta un carácter más enjuto y desasido de

¹⁹ GRANELL, Manuel (1948), *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ornamentos que novelas anteriores y, ocasionalmente, encontramos muestra de este estilo «desmembrado» y «telegráfico» que pretende transmitir la sensación directa sin intermediarios. Al respecto, Antonio Risco cita el capítulo xxxix «Aquelarre en Segovia» (RISCO: 1980, 141): «Nubes pardas. Ruido de cedazos. Araña en espejo. Salero derribado. Cuatro viejecitas andorreras salen de sus cobijos en cuatro puntos opuestos de Segovia» (AZORÍN: 1998a, 749).

En efecto, leemos en Platón que «héroe» se deriva de Eros, el dios del amor. Serán, por tanto, heroicos aquel hombre o aquella mujer que, agitados por la todopoderosa energía del amor, realizan grandes hazañas [...] Su *Don Juan* y *Doña Inés* no son propiamente fábulas amorosas, a la manera helénica. La intriga, la peripecia, apenas existen [...] No se percibe en ellas la angustia dilatada de las aventuras y enredos del amor; pero se siente de continuo y por lo intenso la pura emoción del amor. Y es que en estas «eróticas», héroe y heroína, no son protagonista y deuteragonista. El verdadero protagonista en estos diáfanos poemas es Eros, el amor mismo. (PÉREZ DE AYALA: 1964, 95-96)

Queríamos concluir esta parte, recordando las palabras de Pérez de Ayala realzando el amor como protagonista absoluto de *Don Juan* y *Doña Inés*, pero no de un amor intrigante, sino el de la «pura emoción». En su libro *Ante Azorín*, Pérez de Ayala analiza ambas novelas a partir de *El Banquete* de Platón, en el cual Sócrates nos alecciona como Eros comienza su deleite por el amor terrestre que se complace en sensualidad carnal, para después señalar la supremacía del amor celeste o Venus Urania, que supone el goce de la inteligencia y el espíritu (PÉREZ DE AYALA: 1964, 97). Este amor que se integra espiritualmente con la vida es el que protagoniza, según Pérez de Ayala, estas novelas de Azorín.

4.3. LAS NOVELAS VANGUARDISTAS (1928-1930)

Como ya dijimos, 1928 supone una fecha de inflexión en la novelística azoriniana, puesto que se produce un cambio de editorial y el escritor de Monóvar comienza a publicar en Biblioteca Nueva. Este cambio coincide con el comienzo de un nuevo ciclo y Azorín, lúcidamente, incorpora en sus obras el rótulo: «Nuevas obras». El cambio de editorial ha coincidido con la firme voluntad del escritor con una renovación literaria

que ya había empezado a defender en 1926 en el ámbito teatral y cuyo espíritu se plasmará a partir de 1928 en la novela.

Félix Vargas (1928), *Superrealismo* (1929)²⁰ y *Pueblo* (1930) suponen la adaptación novelesca del escritor a los movimientos de vanguardia que intentaban cambiar el panorama artístico europeo del momento, tal como vimos detalladamente al comentar el trabajo de Pascale Peyraga *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931* (2000). Estilísticamente, ya hablamos con anterioridad del «estilo de miembros disyectos» que se intuía en *Doña Inés* –en ocasiones suele pasar inadvertida la proximidad temporal entre esta novela y *Félix Vargas*– el cual alcanza en este período surrealista su realización más completa concretándose «en una diégesis escasa y fragmentaria, continuamente interrumpida por pausas descriptivas y digresiones curiosas y eruditas, además de en una sintaxis elíptica, paratáctica, repetitiva» (LONDERO: 1998, 120). Esta sintaxis desmembrada responde a la inundación de la subjetividad, de la psique del sujeto, en estas novelas; Azorín se centra en la realidad interna del individuo y en las tensiones que se establecen entre dicha realidad interna y subjetiva y la supuesta «verdad» de una realidad externa. Asimismo, este buceo por la subjetividad interna está conectado a la reflexión sobre el proceso creativo de la obra y la escritura se sitúa en el centro de estas metanovelas mostrando los mecanismos de la génesis de la obra literaria.

4.3.1. Félix Vargas (1928)

Han pasado sólo tres años desde la publicación de *Doña Inés* y pese al carácter experimental de *Félix Vargas* inaugurando una etapa diferenciada de la novelística anterior, no puede dudarse de que la obra conserva una línea de continuidad con lo precedente al reunir los temas y motivos principales de la producción azoriniana: la

²⁰ Recordamos que se trata de los títulos originales. A partir de 1948 se titulan como *El caballero inactual* y *El libro de Levante*.

antítesis entre la ficción y lo real, la figura del artista, el proceso creador de la obra literaria, la multiplicidad de la realidad en facetas discordantes y la obsesión ante un transcurso temporal fundamentado en el eterno retorno de lo idéntico donde presente, pasado y futuro se funden (LONDERO: 1998, 124).

El verano de 1928 lo pasa Azorín en San Sebastián y es entonces cuando concluye la redacción de *Félix Vargas*, novela protagonizada por un poeta –nueva proyección literaria del escritor– que aparece en cuatro relatos de *Blanco en azul* (1929) (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 211). Pascale Peyraga plantea la hipótesis de que, aunque el volumen de cuentos se publica en 1929, su redacción es anterior a *Félix Vargas* puesto que algunos relatos se habían publicado en prensa entre el 18 de julio de 1926 y el 16 de agosto de 1928 (2000, 192).

Pese a la novedad que supone esta novela, de nuevo, como en la producción previa de Azorín, hallamos una narración construida sobre una sucesión de breves capítulos en los cuales apenas puede intuirse una historia «atractiva» desde el punto de vista tradicional de la intriga novelesca. El núcleo de *Félix Vargas* no es otro que la disección obsesivamente analítica de la escindida consciencia del protagonista que, no por casualidad, es un escritor. Respecto a esta cuestión, no está de más recordar el subtítulo de la novela: *Etopeya*. Mediante esta precisión Azorín, parece buscar una denominación alternativa que exprese el papel fundamental del ánimo del personaje en la construcción de la novela. En relación a esto, resulta muy interesante la siguiente afirmación de Martínez Cachero:

En puridad, todas o casi todas las novelas de «Azorín» pudieran definirse como etopeyas: tienen un protagonista cuyo nombre –Antono Azorín, Tomás Rueda, Don Juan, Doña Inés, María Fontán, Salvadora de Olbena– suele dar título al libro; y no importan tanto las peripecias externas como los movimientos de su ánimo (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 213)

Respecto al espacio y al tiempo –coordenadas que Azorín mantiene en su narrativa vanguardista pese a la fusión de planos espaciales y temporales que ya apuntamos–, la

acción transcurre en Errondo-Aundi, un pueblo situado entre San Sebastián y Biarritz durante tres meses, entre agosto y octubre; en fechas similares a las que Azorín redactó la propia novela. La situación geográfica del pueblo donde se encierra Félix Vargas para llevar a cabo su obra no debería pasar desapercibida puesto que posee una carga significativa considerable. El escritor se sitúa entre España y Francia, entre su país de origen portador de su tradición cultural y literaria y Europa, representada a través de Francia como el país extranjero que supone la abertura hacia la innovación y la experimentación.

En Errondo-Aundi, el protagonista prepara un libro sobre Benjamin Constant y las mujeres de su vida: Julieta Récamier, madame de Charrière y madame de Staël. Se trata de una verdadera encrucijada sentimental y amorosa entre artistas, pensadores y mecenas, cuya admiración por la reflexión y la creación artística constituye un claro correlato con la figura del propio protagonista. El proyecto literario de Félix Vargas guarda estrecha relación con la actividad del propio Azorín, como decimos, puesto que en el verano de 1928 el monovero había acabado de leer el *Journal Intime* de Benjamin Constant y da cuenta de ello en dos amplios artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires y redactados en San Sebastián en los mismos días de escritura de la novela que se publicaría un año después. Estos dos densos textos ponen de manifiesto el profundo dominio que el escritor tenía de Constant, la bibliografía que maneja, y la recreación de momentos de su vida, especialmente sus relaciones con las citadas Julia Talma, madame Charrière, madame Staël y Julieta Récamier. Obviamente, nos es lícito pensar que algunos pasajes de estos artículos podrían haber formado parte de la novela. Lo que es evidente es que el mundo interno de Félix Vargas es el mismo que encontramos en los artículos azorinianos de 1928 (LOZANO MARCO: 2011, 24-25).

Pero volviendo exclusivamente al texto, durante su encierro creativo el protagonista recibe una invitación del Femina-Club madrileño –mutación novelesca del Lyceum Club– para que dicte un curso sobre Santa Teresa; figura omnipresente en el universo azoriniano encarnando para el escritor un perfecto equilibrio armónico entre el misticismo, la vida contemplativa y la actividad enérgica. Tras diversos intentos de abordar la obra de Benjamin Constant y sus mujeres, y de distracción levemente amorosa con su amiga francesa Andrea (nuevo nexo entre España y Francia), Félix Vargas termina por ceder a al influjo de la mística española –en el desmenuzamiento psicológico del personaje alternan los altibajos de frenético entusiasmo y el decaimiento fruto de la esterilidad creativa– y acepta la propuesta de la conferencia regresando finalmente a Madrid. Para Martínez Cachero, la oposición entre Francia y España se refleja en esta tensión creativa entre el tema francés (Constant y sus mujeres) que representan la razón y el intelectualismo y el español encarnado por Santa Teresa quien personifica el intelectualismo místico (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 217).

En cuanto al personaje de Santa Teresa, tal y como ocurría con Benjamin Constant, Azorín también se hallaba interesado por la mística, ya que como apunta Antonio Diez Mediavilla el proyecto para escribir una obra teatral sobre la reformadora del Carmelo quizás pudo concebirse durante aquellas fechas, quedando en *Félix Vargas* una huella transgénica de dicha ambición (2002, 133-162). También debe mencionarse un artículo conectado con la concepción de la santa en la novela: «Españoles. Teresa de Jesús», publicado en *Blanco y Negro* en octubre de 1928 y que después formaría parte del volumen *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945). En dicho artículo, Azorín convierte a la mística castellana en coetánea, rescatándola de su ambiente para liberarla de cualquier visión arqueológica; un intento de actualización que también apreciaremos en un capítulo de *Félix Vargas* (LOZANO MARCO: 2011, 25).

La novela se construye sobre la idea de la duplicidad y la multiplicidad (LONDERO: 1998, 125), como consecuencia de una realidad igualmente múltiple, diversa y contradictoria aunque, al mismo tiempo, el escritor Félix Vargas desea aprehender y comprender su entorno: Azorín no renuncia a intentar reintegrar al individuo escindido en una realidad que ha perdido su totalidad inquebrantable.

FÉLIX VARGAS

Complacerse en lo inorgánico.

EL AUTOR

Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca.

FÉLIX VARGAS

En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio en trapecio.

EL AUTOR

Sin olvidar, señor Vargas, la creación de la imagen que exteriorice la sensación. La imagen que no corresponde a la realidad exterior –agrandando las cosas, deformándolas–, pero que traduce una realidad intrínseca.

FÉLIX VARGAS

Y utilizando la ambivalencia de las imágenes para hacer visible, en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica. (AZORÍN: 1998a, 781-782)²¹

Desde luego, el diálogo entre autor y personaje que prologa la novela puede definirse como netamente vanguardista y desde el principio hace patente la naturaleza metaliteraria de la obra. La afirmación «Complacerse en lo inorgánico» pronunciada por Félix Vargas y glosada por el autor «Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico», apunta una de las características esenciales del texto y que es consecuencia de su naturaleza experimental y del anhelo de un nuevo arte que responda a ese nuevo contexto cultural del que ya hemos hablado. *Félix Vargas* se define por una sintaxis sincopada, marcada por frases unidas frecuentemente en secuencia asindética, cuajadas de infinitivos y términos abstractos y que, en ocasiones,

²¹ La cursiva es del autor.

acaban reducidas a sintagmas enumerados obsesivamente (LONDERO: 1998, 125). El lector percibe una simplificación del lenguaje con cláusulas breves, tendencia a los sintagmas nominales, parquedad en la adjetivación y el empleo de verbos, con mayoría de la forma impersonal de infinitivo que propicia una sensación de anotación rápida e improvisada: «crean la impresión de estar ante anotaciones rápidas, ante apuntes para indicar un futuro trabajo de ampliación, como si de un proyecto se tratara» (LOZANO MARCO: 2011, 22). Pero esta aparente pérdida de consistencia o integridad orgánica no lo es tanto, puesto que responde a un nuevo orden, a una nueva «organización» que halla en su «desorganización» o en la descomposición su nueva integridad.

El poeta sonrío; el estilo de miembros disyectos supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo; más arduo que el terso estilo amplio y brillante. Escribir otra vez; de nuevo ante la mesita. Ahora va a prescindir Félix de toda consideración retórica y sintáctica; rasgos precipitados e inconexos sobre las cuartillas (AZORÍN: 1998a, 813)

La consistencia de la novela radica en la creación de imágenes que exteriorizan sensaciones y que muestran una realidad interior. Un rasgo que, como recuerda Lozano Marco, realmente se sitúa en la estela de las ideas expresadas por el personaje de Yuste en el capítulo XIV de *La voluntad* y que no es otra que la redacción de un discurso fragmentario que cuaja en una sucesión de capítulos autónomos mediante un marcado uso de la elipsis. Esta forma se fundamenta en una concepción gnoseológica que el personaje pronuncia en dicho capítulo y cuyo sentido recordará el discípulo Antonio Azorín antes de marcharse a Madrid: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa –con tal de que sea intensa– que la realidad interna no acople con la externa» (LOZANO MARCO: 2011, 20). La particular fusión de conceptos de Schopenhauer y Nietzsche –popes filosóficos del fin de siglo– supone una idea central que sitúa la imagen interna del individuo como centro del conocimiento convirtiéndose su conciencia en la realidad. Unas ideas formuladas en *La voluntad* pero que perfectamente

casan con el espíritu vanguardista del Surrealismo. Por tanto, la aparente disgregación se resuelve por la «solidez» de la imagen interior del sujeto que hilvana toda la obra. En este sentido, la innovación de *Félix Vargas* y, posteriormente de *Superrealismo o Pueblo* es la intensidad y la radicalidad de los mismos procedimientos que se han intuido desde los principios novelescos del escritor (LOZANO MARCO: 2011, 21). En el capítulo XVII «Las llavecitas», se explica nuevamente esta idea de lo inorgánico exponiendo su sentido estético: «el estilo de miembros disyectos supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo». Es decir, la unidad y la integridad novelesca se sustentan en la sólida exploración psicológica. Por tanto, como decía el autor cuando debatía con su personaje Félix Vargas, se trata de un pensamiento estético «que en apariencia es inorgánico», pero que «puede ser profundamente orgánico». De ello es consciente el propio Vargas, arrepentido en parte por haber formulado sus «fanfarronada» sobre lo inorgánico quien, tras un periodo fértil y de eufórica creatividad literaria, se halla ante la «sequedad» que le impide enfrentarse a la página en blanco. Además, esta trabazón psicológica que cohesiona la novela nos muestra un individuo cuya psicología se halla fragmentada y escindida y esta psicología disgregada que oscila entre lo real y lo ficticio, la acción y la reflexión es la que presenta Félix Vargas. Un personaje que, sin lugar a dudas, no hace más que continuar una línea temática que se halla presente desde la primera novela de José Martínez Ruiz. Félix Vargas, como el protagonista de *Diario de un enfermo* (1901), y luego otros como Antonio Azorín o, incluso el tío Pablo en *Doña Inés* (1925) –por citar sólo algunos–, encarna al artista obsesionado por la creación, por el hallazgo de la palabra que de cuerpo a la idea, la sensación o el sentimiento, atormentado por sus ensueños e incapaz de formar parte del resto del mundo. Con matices entre ellos, todos estos escritores que pueblan sus páginas, todos sus desdoblamientos, expresan una y otra vez sus mismos anhelos y

preocupaciones: «escritores suspensos entre mundo exterior y ensoñación literaria, que se enfrentan a una realidad prismática donde es imposible distinguir la verdad de la mentira» (LONDERO: 1998, 120).

El personaje de Santa Teresa, que analizaremos en profundidad más adelante, constituye un buen ejemplo de lo dicho puesto que su «imagen mental» se sintetiza en la realidad consciente del personaje, delimitándose progresivamente como una «sombra translúcida» o «fantasmagórica» en el espacio y el tiempo de la realidad externa y consciente, lo cual sería prueba de la conexión o, al menos, del intento de Azorín por demostrar la unión entre los diferentes planos de la realidad y la consciencia. Pero este punto será tratado con mayor atención en el siguiente apartado de nuestro estudio.

Félix, a veces, con delicias, con angustia, percibe un trastrocamiento y subversión de planos y reminiscencias. Con angustia, porque experimenta el poeta la sensación de hallarse al borde de un abismo. Y con delicias, porque en esa subversión de la realidad externa olvida el poeta su propio y cotidiano ser y entra en una región desconocida para él y hechizadora. Planos y perspectivas de la realidad pasada, que estaban yacentes en los senos ignorados de la psiquis, surgen de pronto y se entremezclan con otros planos y perspectivas ostensibles y actuales. (AZORÍN: 1998a, 793)

Respecto a esta cuestión, en el capítulo v «La cabeza en el árbol», Félix siente y expresa la fusión y superposición de espacio y tiempo; un hecho que causa dolor y angustia en el poeta. Angustia por la sensación de abismo que provoca en el individuo la pérdida de un «suelo», de un asidero al que agarrarse y que le ofrezca el consuelo de un conocimiento «seguro» de sí mismo y de su entorno. Pero también siente paradójica y simultáneamente placer porque «en esa subversión de la realidad externa olvida el poeta su propio y cotidiano ser» y entra en la región de lo inconsciente, llena de opciones y posibilidades, reconociendo así su deseo de evasión. Y estas sensaciones contradictorias son sentidas, con cierta duda por el protagonista, como indicios de locura: «¿Hay en lo profundo de su ser un pródromo de locura?». Es este un ejemplo de la distorsión entre el interior y el exterior, la voluntad y el deseo que llevan al

protagonista a situaciones límites, al abismo desde el cual atisba la crisis personal y la locura. A lo largo de la novela se hará patente el ensimismamiento del protagonista y su balanceo constante entre realidad externa y realidad intrínseca.

4.3.2. *Superrealismo* (1929)

Superrealismo prosigue la línea dialéctica entre la realidad externa y la realidad interna ahondando igualmente en la obsesión angustiada del escritor por dar forma literaria a sus sensaciones, ideas e imágenes. No obstante, existe una diferencia importante: si en *Félix Vargas* se muestra el proceso creativo como parte esencial de la subjetividad del protagonista, en *Superrealismo* el foco de atención se centra en el propio germen de una posible novela en el cerebro del artista (LOZANO MARCO: 2011, 29). Conjuntamente, existe otra divergencia significativa respecto a la novela anterior: la omnipresencia de la descripción paisajística y popular del Levante que engloba la mayoría de los cuarenta y nueve capítulos del libro; un paisaje geográfico que se funde con el paisaje cerebral del protagonista y el personaje creado por él.

La característica que define a *Superrealismo* es su condición de metanovela; un rasgo presente en el propio título de la obra, puesto que el título completo no es otro que: *Superrealismo. Prenovela*. De hecho, el propio Azorín la definió como una novela «en estado de formación, como una nebulosa de novela» en el artículo «Superrealismo (Prenovela)», publicado en noviembre de 1929 en la *Revista de Occidente* y que introducía –preparando al lector sobre el tono de la obra– los cuatro capítulos (XXVI, XXVIII, XXXI y XLVII) que el escritor adelantó antes de la publicación del libro en diciembre de 1929 en la misma revista y que citan tanto Renata Lonero (1998, 129) como Miguel Ángel Lozano Marco (2011, 26). La metáfora de la nebulosa resalta la idea de la escritura en proceso, en germen, no finalizada y siempre incompleta que

deriva en un texto heterogéneo y, aparentemente, carente de sistematicidad puesto que se construye sobre la libertad del subconsciente.

El hecho de que el propio Azorín califique su obra de «prenovela», incidiendo así en su condición casi de material pre-redaccional, es similar a la clasificación de *Félix Vargas* como «etopeya». Ambas denominaciones vienen a ser una prueba de cómo en su concepción literaria todavía existe una tensión de difícil equilibrio entre el firme conocimiento y gusto por la tradición literaria y el anhelo voluntariosos de constante renovación y experimentación. Azorín, decantándose preferentemente por la tradición, duda en considerar como «novela» estas dos obras, de ahí que busque una denominación alternativa. Una cuestión que, según nuestro punto de vista, no hace más que confirmar la proteica y flexiva concepción genérica del escritor monovero.

Como en *Félix Vargas*, Azorín ansia la expresión desatada del inconsciente del individuo, dejando que fluya en total libertad sobre el papel para así, siguiendo los principios vanguardistas en la desintegrada concepción psicoanalítica del hombre, expresar la complejidad del espíritu humano. Una libertad expresiva evidente desde el propio prólogo de la novela:

Los peces de colores, que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente [...] Peces de colores y palabras autónomas. La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra situada en su ambiente natural, expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en largo y prolijo período. No tener miedo a libertar palabras. Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida (AZORÍN: 1998a, 857-858)

La metáfora de la pecera y los peces como expresión de la autonomía y la libertad absoluta de la palabra como recipiente absoluto del sentido nos recuerda también al «laboratorio» del capítulo XIX «Materia radiante» de *Félix Vargas* (AZORÍN: 1998a, 816-818); un espacio indefinido del inconsciente más allá de las coordenadas espaciales y temporales donde se desenvuelven las imágenes interiores de la mente como informes

masas radiantes de colores. Azorín asienta su estilo de miembros disyectos en una palabra cargada de significado que plasmará el remolino frenético de ideas y términos de la mente creadora. Dicha formulación teórica de Azorín recuerda al *paroliberismo* del futurista Filippo Tommaso Marinetti, promovido en el ámbito hispánico por Ramón Gómez de la Serna en el primer decenio del s. XX. Aunque la concepción azoriniana dista mucho del caos semántico y sintáctico del futurismo y el ultraísmo y se concreta en una prosa concisa, armónica y definida por su característico lirismo poético (LONDERO: 1998, 131).

Desde el punto de vista argumental, la obra narra el regreso de un escritor a su tierra nativa: el Levante alicantino. A lo largo de los escuetos capítulos, asistimos a la preparación de la novela del escritor creando a su propio protagonista, quien a su vez anota sus impresiones de su viaje a Levante para otro libro y vislumbra así a otro escritor en el acto de creación de una nueva obra. De hecho, la novela se cierra con un final abierto en el que Joaquín Albert –nombre final del protagonista– penetra en la mente de otro escritor, un fraile que en su celda compone un libro sobre la infabilidad; una infabilidad en contraste con todo el caos y la asistematicidad de la propia novela de Azorín que nos remite a la constante tensión de la escritura como mecanismo para la superación de lo provisional.

Este juego metanovelesco de Azorín nos lleva a un tema que desarrollaremos detalladamente al analizar los personajes femeninos de *Félix Vargas*, siguiendo la propuesta de Pascale Peyraga sobre los dobles ficcionales. Por el momento, baste decir que el juego de identidades provoca que los dobles se desdoblen en otros proyectando así diversas facetas o posibilidades psicológicas del individuo (PEYRAGA: 2000, 250-254). De esta forma, en esta nueva probatura metanovelesca, Azorín arremete contra la presencia de un narrador estable y escamotea también al lector un protagonista fijo que

sirva de hilo conductor; como si lo había en *Félix Vargas*. Por tanto, la digresión – propia del carácter ensayístico y lírico que define la prosa azoriniana por encima siempre de limitaciones y taxonomías genéricas– se impone sobre la diégesis en concordancia con la predilección del escritor por el cuadro descriptivo, el gusto por la matización precisa y la anotación erudita (LONDERO: 1998, 130).

Estas premisas toman cuerpo literario a partir del primer capítulo, «El lapicerito de oro» donde una indefinida voz narrativa esboza dos posibles y discordantes espacios para la acción de la novela en formación: «la sala espléndida de juego» de un casino o «la celda en la hospedería de un convento de franciscanos» (AZORÍN: 1998a, 859). Como en *Félix Vargas*, se establece desde el inicio una «pugna temática» entre dos imágenes opuestas (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 225), que como en la novela anterior con la «lucha» entre Constant y Santa Teresa, remiten a una tensión entre razón y espiritualidad mística, materia y ensueño o realidad e irrealidad. Este debate traza el itinerario de una escritura que parece complacerse en el estancamiento siendo incapaz de «progresar» y el lector intuye que el verdadero placer creativo, y la verdadera dificultad, consiste en explorar las diferentes opciones posibles para proseguir y dar cuerpo a la obra. De ahí, incluso, la incertidumbre de autor frente al nombre de su protagonista en el capítulo XVI «Su nombre»: «Su nombre; dificultad del nombre; el personaje que no surge en tanto no tenga nombre.» (AZORÍN: 1998a, 885). Resulta imposible no recordar aquel juicio negativo de Eugenio de Nora cuando afirmaba sobre Azorín: «...extraña complacencia en no novelar, pero haciendo como si se novelara» (1963, 242).

Quizás la parte de la obra que escapa en mayor medida a este proceso de «antiescritura», es la que Azorín dedica al recuerdo de Levante entre los capítulos XII-XLV. Observa desde el ensueño lírico el paisaje, la historia, la literatura, la arquitectura,

la cocina, las costumbres –de aquí el título de *El libro de Levante* que le dio Ángel Cruz Rueda, editor de las *Obras Completas* de Azorín en 1948. *Superrealismo* se convierte entonces en un viaje sentimental –mientras el lector aprecia la gestación de la futura obra– por la tierra alicantina, puesto que sus orígenes, así lo cree Azorín, explicarían tanto su espíritu como su estética; asentados ambos en la sencillez y el matiz, elementos que halla constantemente en la geografía física y cultural de su tierra natal: el paisaje geográfico y humano se corresponden con el ideal azoriniano de sobria elegancia. Un paisaje humano que, por otra parte, en su ámbito doméstico contará con una considerable presencia de lo femenino.

Si hasta el momento hemos apuntado las evidentes conexiones existentes entre *Félix Vargas* y *Superrealismo*, queremos finalizar esta revisión de la novela apuntando una diferencia fundamental. Si en la primera novela surrealista las imágenes eran proyecciones de la realidad interna del personaje, de su espíritu, en *Superrealismo* las imágenes del inconsciente son fragmentos del universo, por lo que si en *Félix Vargas* la imagen se limita generalmente a ser una proyección de dobles complementarios (Constant y sus mujeres) en la novela que nos ocupa Azorín desarrolla una variedad mayor de imágenes (PEYRAGA: 2000, 283-285); una diferencia que tendrá su reflejo en el distinto tratamiento de los personajes femeninos.

Es en este contexto, entre la plasmación del Levante como espejo físico y humano de la estética azoriniana, y la tensión creativa que busca la expresión de las ideas e imágenes del inconsciente fragmentado a través de la palabra «pura» y libre cargada de significado, donde debemos situar los personajes femeninos de *Superrealismo*.

4.3.3. *Pueblo* (1930)

El ímpetu experimentalista sigue vigente en el estilo de *Pueblo*, pese a que se combine con un pesimismo nihilista que desplaza a la reflexión metaliteraria y la

realidad interior del poeta como eje temático novelesco, al contrario de las dos novelas precedentes. Por ende, la escritura de *Pueblo* presenta rasgos propios de la experimentación vanguardista pero el sentido último de la novela se aleja de la «novela de escritor» que eran las dos anteriores y de ello deriva la diferencia fundamental entre las tres novelas. Si *Félix Vargas* y *Superrealismo* son novelas de naturaleza metaliteraria fundamentadas en la omnipresencia de las imágenes de la realidad interna, *Pueblo* se construye sobre una conciencia «comprometida» con la realidad externa. Con esta afirmación no pretendemos decir que la novela sea «realista», sino que el escritor de Monóvar abandona la visión exclusivamente «ensimismada» y subjetivista que indaga en la conciencia escindida del sujeto para privilegiar ahora la presencia del «otro». En *Pueblo*, los objetos y personas humildes cobran el protagonismo absoluto y se convierten en emblemas de digna discreción. Al respecto, Renata Londero afirma que la obra seguiría un propósito semejante al que pretenden a finales de los años veinte novelistas sociales como José Díaz Fernández, Joaquín Zugazagoitia o Isidoro Acevedo, concordando así con la postura democrática-liberal que Azorín adopta entre 1930 y 1933 (1998, 135)²².

Este pesimismo y esta concepción de un mundo resquebrajado por el dolor no suponen una innovación espontánea en la literatura azoriniana. Todo lo contrario, si atendemos a una lectura estricta, supondría una recuperación de los principales valores simbolistas que caracterizan siempre a su estética. Desde luego, el pesimismo es el punto central de la novela y no está de más reflexionar brevemente sobre su sentido. Siguiendo las palabras de Lozano Marco, el padecimiento que encontramos en *Pueblo* es un dolor ajeno a las circunstancias y consecuencia esencial de la condición humana. Desde este punto de partida, es cómo se entiende que, pese a centrarse en los parias de

²² Remite al respecto al artículo OUIMETTE, Víctor (1986), «From Dictatorship to Republic: Azorín and the Force of the Intellect», *Hispanic Review*, LIV, p. 1-25.

la sociedad, el libro no es reivindicativo sino que desprende un profundo sentimiento piadoso (LOZANO MARCO: 2011, 33). De igual manera, esta actitud enternecida y compasiva del autor en *Pueblo*, puede rastrearse fácilmente a lo largo de su trayectoria literaria aunque puedan bastar como ejemplos cercanos cronológica y genéricamente: *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). Una compasión que los protagonistas de ambas recreaciones novelescas proyectan, como ya analizamos en su momento, sobre los más desfavorecidos y desvalidos: los niños. Ambos personajes transmutan el amor como pasión erótica en un amor caritativo que es consciente del dolor ajeno y trata de aliviarlo. Como afirmaba Martínez Cachero sobre *Pueblo*: «su socialismo teórico y su cristianismo esencial se juntan en bella y eficiente apelación; diríase la obra de un soñador muy leído [...] y con viva y sentida experiencia del pueblo» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 237). No en vano el subtítulo de la obra es: *Novela de los que trabajan y sufren*.

Pero si atendemos a las similitudes con *Félix Vargas* y *Superrealismo*, *Pueblo* es igualmente una obra «inorgánica» ya que carece de argumento y se presenta como una sucesión de capítulos autónomos enlazados por la omnipresencia de la imagen. De hecho, la escritura de *Pueblo* puede adjetivarse como «visual» desarrollando una narrativa prácticamente cinematográfica (LOZANO MARCO: 2011, 32), como se apreciaba especialmente en *Doña Inés* o *Félix Vargas*. Unos rasgos constructivos «inorgánicos» ya declarados en *Félix Vargas* que aparecen intensificados dado que ya ni siquiera el lector sigue la trayectoria de un personaje que sirva de hilo conductor al texto; en *Pueblo* no hay un sujeto protagonista, sino que es colectivo y universal. El protagonismo recae sobre las multitudes que trabajan y sufren y este mundo de desheredados es evocado a través de objetos y lugares mediante un mecanismo metonímico. Este valor del objeto supone un ejemplo de la continuidad estética de

Azorín y nos remite a su núcleo simbolista, puesto que en *Pueblo* el escritor dota de «alma» a sus objetos.

Como resultado final, encontramos una novela compuesta de cuarenta y dos capítulos que son en realidad pequeños poemas en prosa independientes que comparten asunto, tono y sentido (LOZANO MARCO: 2011, 32). Cada uno de ellos tiene un título conciso reducido a la mínima expresión: una palabra con la que se alude denotativamente a un objeto o lugar: «Casita», «Costurero», «Fábrica», «Baúl»... Toda la realidad de *Pueblo* está cargada de un sentido metafísico y sentimental de honda compasión. Por descontado, esta concepción estética no responde estrictamente a los principios vanguardistas del Surrealismo –ya hemos hablado de las particularidades del surrealismo del escritor– sino que conecta, tal y como dijimos, con el *zeitgeist* en el que se formó Azorín: el simbolismo de raigambre belga. Aunque se trate ahora de un simbolismo depurado y estilizado por los ideales poéticos vanguardistas del momento (LOZANO MARCO: 2011, 34).

Veremos pues, cual es el papel de la mujer y lo femenino en esta visión dolorosa del mundo; un sentido que subyace bajo la realidad más humilde, corriente y, aparentemente, «vulgar».

4.4. LAS NOVELAS DE LA VEJEZ: *EL ESCRITOR* (1942) Y *EL ENFERMO* (1943)

Con *El escritor* (1942), volvía Azorín al género de la novela tras doce años desde la publicación de *Pueblo* (1930). Curiosamente, casi el mismo lapso de tiempo que había transcurrido entre su primera y segunda etapa novelesca: los once años existentes entre *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y *El licenciado Vidriera* (1915). No creemos que estos intervalos en la producción novelesca del escritor de Monóvar sean casuales, sino que son consecuencia de su conciencia crítica y renovadora del género. Parece que, una vez concluida la correspondiente etapa y tras un tiempo de

«maduración», Azorín inicia una nueva vía que explora nuevas opciones para la novela. El escritor, pasado un tiempo desde su última creación, siente la necesidad de reelaborar la «fórmula novelesca» que ha dejado fijada.

Esta novela inicia la que sería el cuarto y último período de la novela azoriniana, tres años de frenética actividad que dan como resultado seis novelas: *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *María Fontán* (1944), *La isla sin aurora* (1944) y *Salvadora de Olbena* (1944). Llama la atención la considerable concentración de novelas que se produce en tres años, sobre todo si se compara con etapas anteriores, y cuyo cénit se sitúa entre noviembre de 1943 y febrero de 1944, cuando Azorín publica cuatro novelas en cuatro meses consecutivos: *El enfermo*, *Capricho*, *María Fontán* y *La isla sin aurora* (LOZANO MARCO: 2011, 35). No está de más recordar cómo entre 1901 y 1930, es decir, los veintinueve años comprendidos entre la aparición de *Diario de un enfermo* y la publicación de *Pueblo*, José Martínez Ruiz Azorín redacta un total de nueve novelas, mientras que en esta etapa final en tan sólo dos años publica seis.

Como ya dijimos, estas seis novelas se agrupan en tres parejas ateniendo a su forma y contenido que nos remiten a las etapas anteriores del escritor. *El escritor* y *El enfermo* por su matiz biográfico –ya insistimos en la precaución necesaria a la hora de hablar de novelas autobiográficas en Azorín– remitirían a las novelas de la primera etapa como *Diario de un enfermo* –la reiteración de la enfermedad es significativa– o *La voluntad*, aunque, personalmente, también creemos que el protagonismo de la figura del escritor y la reflexión metaliteraria y estética que conlleva relaciona estas obras con *Félix Vargas* y *Superrealismo*; la diferencia sustancial radica en que el estilo nada tiene que ver con la experimentación asindética de «palabras en libertad» que pretendía el escritor en su etapa surrealista. Por su parte, *Capricho* y *La isla sin aurora* por su naturaleza metaliteraria que «novela sin novelar» se relacionan con la etapa surrealista del escritor.

No obstante, las recreaciones literarias de personajes como Melibea, el Buscón, Alonso Quijano, Tomás Rueda... Nos recuerdan al ejercicio de libertad intertextual de *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*. Finalmente, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* nos recuerdan a *Doña Inés* por su tema romántico y por la particular concepción del género rosa del escritor. Con estas referencias a sus novelas anteriores, es como si el escritor se planteara una recapitulación o síntesis de todas las alternativas novelescas que ha ensayado a lo largo de su trayectoria, ofreciéndolas de nuevo al lector.

Si recuperamos el contexto literario de la novela española durante la inmediata posguerra, una vez dejada atrás la narración de corte castrense o belicista o la mera apología franquista de los vencedores, la narrativa final de Azorín se alejaba completamente de las corrientes realistas y tremendistas que dominaban el panorama literario de los años cuarenta y que habían de servir de germen a la recuperación definitiva del género en los años cincuenta. Como apunta Martínez Cachero en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, la novela azoriniana suponía una alternativa dentro de la novela española: «Creo que *La isla sin aurora* [...] cuya entraña superrealista he dilucidado en otro lugar, señalaba una posibilidad interesante y distinta» (MARTÍNEZ CACHERO: 1997, 122).

En un trabajo reciente sobre la novela española durante el franquismo de Santos Sanz Villanueva se afirma lo siguiente sobre el escritor de Monóvar: «Escaso interés, según diré enseguida, tiene la obra de estas fechas debido a los narradores por entonces con amplia trayectoria y ya consagrados, caso de Azorín o de Baroja» (SANZ VILLANUEVA: 2010, 27). Asimismo, le reprocha que «ignora hasta grados inverosímiles la vida cotidiana» considerando su obra final un buen ejemplo de escapismo literario (SANZ VILLANUEVA: 2010, 42-44). No obstante, le reconoce un mérito: «el mantenimiento de un espíritu vanguardista que rara vez se da por entonces» (SANZ

VILLANUEVA: 2010, 45). Desde luego, este es el logro nada desdeñable de la narrativa de Azorín en los años cuarenta: ser capaz de seguir componiendo novelas que, a pesar del contexto literario, prosiguen la línea experimental y reformadora de toda su trayectoria manteniendo las innovaciones del modernismo de fin de siglo y de la vanguardia artística. El vigor creativo y experimental de Azorín, no sólo no decae, sino que en dos años es capaz de ofrecer al lector un nuevo ejercicio de renovación del género novelístico fusionando tradición e innovación. Se trata de una especie de hibridación literaria –o de equilibrio casi imposible– entre innovación y tradición asimilando todas las novedades artísticas, pero sin renunciar a su concepción estética construida sobre los pilares del simbolismo y la vanguardia.

El silencio histórico de sus novelas halla su causa última en un profundo ensimismamiento, del que se desprende un aroma melancólico y desencantado. Se agudiza en su estética la concepción del arte como distanciamiento espiritual y el sufrimiento se diluye en una infinita melancolía: «una concepción ahistórica del dolor en que este se sitúa tras el horizonte de toda realidad» (MÁRQUEZ FERNÁNDEZ: 2005, 154). Basten como breves ejemplos el sentimiento romántico de los personajes femeninos de *Salvadora de Olbena* y *María Fontán* o la huida hacia lo maravilloso de *La isla sin aurora*. Además, estilísticamente este recogimiento íntimo del escritor –y de sus personajes– conlleva que Azorín abandone parcialmente el lenguaje escueto, elíptico y asindético de las novelas vanguardistas, y recupere una diégesis más «tradicional» que se asienta en el diálogo como mecanismo revelador del ánimo de sus criaturas literarias (LONDERO: 1998, 122).

Respecto a este intimismo, no está de más recordar cómo es en estos años cuando se publican sus libros de memorias: *Valencia* (1941), *Madrid* (1941) y *Memorias inmemoriales* (1946). Unas particulares memorias en que, a través de breves capítulos

autónomos, Azorín sustituye la cronología por el azar en los recuerdos y los sucesos, personajes o espacios se convierten en excusas para la meditación ensayística; rasgo esencial de la estética azoriniana (LOZANO MARCO: 2011, 36). El escritor parece refugiarse en el mundo surgido de su pluma como respuesta ante una realidad que, en última instancia, parece haberle desilusionado tras toda una vida. Si Azorín, desde los inicios de su novelística, había planteado siempre una tensión entre los planos de la realidad externa y objetiva y el de la realidad íntima, subjetiva y ficcional, hacia el final de la vida parece decantarse hacia un recogimiento de hermético y melancólico ensimismamiento en que prevalece la realidad interna y el mundo ficcional surgido de ella.

Nos ocuparemos en este apartado de las dos primeras novelas: *El escritor* y *El enfermo*. Obras que, como decíamos al principio, presentan un tono biográfico en la línea de las novelas publicadas entre 1901 y 1904. La diferencia en esta regresión de Azorín a su primera etapa consiste en que si en sus primeras novelas el personaje protagonista afrontaba un futuro vinculado a la creación literaria, en las novelas de los años cuarenta, los personajes viven en un presente cargada de pasado donde, por obvios motivos de edad, el futuro es más que limitado y se atisba ya un final cierto: *El escritor* y *El enfermo* afrontan la etapa final del creador que duda de sus propias fuerzas.

4.4.1. *El escritor* (1942)

El punto de partida de *El escritor* (1942) es el enfrentamiento «natural» entre generaciones literarias: la dialéctica entre nuevos y viejos escritores. Desde luego, este era un tema que Azorín había tenido muy presente desde el inicio de su trayectoria puesto que él mismo había destacado en su juventud como parte de la «gente nueva» que pretendía renovar las letras españolas en oposición a la «gente vieja». Cabría pensar

como este contraste entre lo nuevo y lo viejo explicaría la constante renovación a la que se somete el escritor a lo largo de toda su trayectoria.

¿Llega nunca a comprender un escritor viejo a otro joven? Aun en la más sincera cordialidad queda algo –no en la inteligencia, sí en el sentimiento– que es infranqueable. La sensibilidad levanta una barrera que no puede salvar la inteligencia [...] ¿Qué podrá temer un escritor viejo de otro joven? La obra de uno está ya realizada, y la del otro va asomando en el horizonte. De región a región, en el orbe de las letras, la rivalidad se atenúa. En la misma región se encrespa. No puede recelar un novelista de un historiador, ni un erudito de un poeta. La íntima alarma se suscita de novelista a novelista, de poeta a poeta. (AZORÍN: 1998a, 1036-1037)

Esta cita del capítulo cuarto «El primer encuentro», sintetiza de manera muy adecuada lo que sería el núcleo argumental del libro: las relaciones entre Antonio Quiroga y Luis Dávila. Dos escritores, uno viejo y otro joven, que en un principio llegan a mantener una relación de abierta hostilidad para, progresivamente, dar paso a una sincera amistad entre ambos; un afecto fundamentado en una sintonía espiritual y estética que explica que Quiroga considere a Dávila como «heredero» y continuador de su mensaje artístico. Pasados los años, será el propio Dávila el escritor maduro y reconocido que sufrirá las virulentas críticas de una nueva e incipiente promesa de las letras españolas: Octavio Briones. De esta manera, la complejidad de los contrastes y luchas generacionales en el arte se conecta a un tema tan azoriniano como el tiempo entendido como reiteración.

No obstante, la lectura de *El escritor* obliga a un juicio más allá de la dialéctica generacional y el agotamiento creativo del escritor por la vejez, y el sentido principal de la novela halla su causa última en la defensa política, como apuntó Raúl H. Castagnino:

...al final de la obra, como quien se despoja de un caparazón, se desliga de la personalidad de Antonio Quiroga, rompe la identidad Antonio Quiroga=Azorín, que le ata al pasado y a una tradición liberal, hace abandonar a aquel su carácter protagónico dentro de la novela y lo transfiere a Luis Dávila [...] El autor se aparta así del pasado y justifica a Luis Dávila, lo cual equivale a justificar su propia situación ante el nuevo orden de cosas. (CASTAGNINO: 1953, 46-47)²³

²³ Citamos a través del trabajo de Jorge Urrutia: URRUTIA, Jorge (1976), «*El escritor* de Azorín: literatura y justificación», *Archivum*, 26, p. 461-483)

Una defensa de la propia persona ante el nuevo orden político que también había observado Martínez Cachero:

...la pasión sectaria hubo de exacerbarse al máximo y las meras sospechas de desafección fueron a menudo peligrosísimas para la persona que las sufría. En éstas, el natural deseo de supervivir trae consigo el afán de justificación [...] En Azorín el deseo justificador se expresa en declaraciones a algunos entrevistadores [...] (y) se expresa sobre todo, en las páginas de *El escritor*, junto con otra preocupación de ámbito más íntimo: la de si el envejecimiento físico arrastrará, pareja ineludible, el agotamiento de su talento de escritor (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 252)

No en vano, la dedicatoria inicial de la novela a Dionisio Ridruejo – pese a que en mayo de 1941 había dejado de ser Director General de Propaganda (LOZANO MARCO: 2011, 37)– es ya un indicio del deseo de establecer una relación de avenencia con el régimen franquista y ciertos críticos. Se trata de una «paz» anhelada por un viejo escritor que debe hacer frente a las suspicacias y rencores de su posicionamiento político anterior a la Guerra Civil y que siente que, probablemente, ya no cuenta con el respaldo o el reconocimiento de las nuevas generaciones (LONDERO: 1998, 140).

Dicho esto, conviene analizar ya la estructura de la novela para profundizar en esta idea de la justificación política. Las primeras páginas de la novela entroncan con el gusto metanovelesco del escritor de Monóvar, presentando a un veterano escritor que da cuenta de cómo surge el embrión de su novela y de cómo, poco a poco, esta idea vaga cuaja en palabras, otorgando forma escrita a lo informe. Desde luego, como han apuntado varios críticos, estos tres primeros capítulos iniciales nos traen a la memoria *Félix Vargas* o *Superrealismo* aunque la diferencia, como comentábamos anteriormente, radica en el estilo alejado del experimentalismo asindético y elíptico de las novelas surrealistas. En un nuevo juego de literatura dentro de la literatura, la novela que pretende escribir Antonio Quiroga, quien se presenta en el capítulo cuarto, es *El escritor*: «He puesto ya en una cuartilla las palabras decisivas: *El escritor*. Ese es el título de la novela» (AZORÍN: 1998a, 1036). Tras la «génesis» de *El escritor* en la conciencia de Quiroga, comienza la novela que podríamos calificar como un híbrido

autobiográfico a mitad de camino entre el diario íntimo y la autoficción (LONDERO: 1998, 141), compuesto por cuarenta capítulos que pueden dividirse en dos bloques. El primero abarcaría del capítulo IV al XXVII y narra desde la perspectiva de Antonio Quiroga las relaciones con Dávila; relación que pasa de la animadversión inicial a una franca amistad final. Una vez establecida la amistad con Dávila y asumiendo este personaje la narración en primera persona, observamos las conversaciones entre ambos sobre el tema de la juventud y la vejez. Azorín, quien ha recurrido nuevamente en *El escritor* a los dobles ficcionales, se ha desdoblado literariamente en Antonio Quiroga y Luis Dávila y ambos escritores encarnan dos etapas vitales y creativas del propio Azorín. Así, a través de los personajes, el escritor se disecciona a sí mismo evocando el impulso creativo de la juventud a través de Dávila y analizando la reposada senectud artística mediante Quiroga.

Pero este cambio de perspectiva mediante Luís Dávila a partir del capítulo XXVIII no se limita al renacer del viejo escritor en el joven, una pareja de artistas que: «se inscribe en la expresión simbólica de la transmisión del arte de escribir» (PEYRAGA: 2007, 210). El personaje de Luís Dávila resulta fundamental para ahondar en la autojustificación por parte de Azorín buscando su «aceptación» en el régimen franquista. Hay que recordar que entre la primera y segunda parte de la novela se produce una elipsis de tres años: los tres años de la Guerra Civil Española; hecho que no aparece citado explícitamente: «El maestro, cuando se marchó a París dejó una España, y al volver de París ha encontrado otra. De los anales a este suplemento media un abismo» (AZORÍN: 1998a, 1082). De hecho, como apuntó Urrutia en un artículo fundamental para la cuestión, Dávila es el mecanismo en sí que justifica a Quiroga, proyección del propio Azorín. No es que Azorín justifique a Dávila, como afirmaba Castagnino en la cita anterior, admitiendo así el nuevo régimen político, sino que: «Quiroga no puede autojustificarse, necesita que

otra persona le justifique. De ahí que pase a ser misión de Dávila» (URRUTIA: 1976, 470)

A este respecto, han despertado gran interés en la crítica los cuatro primeros capítulos de estos «suplementos a los anales». Especialmente destacado, por la claridad meridiana de su adhesión falangista es el capítulo XXXI «A los jóvenes»:

«Jóvenes: perdonad a un viejo que, aun rogado por vosotros, con ruego honroso para él, os dirija la palabra. Desde la región crepuscular en que vivo, vengo al mediodía de vuestra juventud. Vosotros sois el presente, y yo soy el pasado. Todo, en fin de cuentas, se enlaza en el tiempo y es continuidad. No podría continuar sin esa continuidad ni existir la vida ni darse la Historia. Siendo vosotros el presente, estudiáis y debatís en estas gratas reuniones los problemas del pasado.

Ante vosotros tenéis no sólo la pasada historia, sino la historia por crear. En vuestras manos está la masa con que se crea. En nuestra España hay mucho que trabajar con abnegación y perseverantemente [...] Jóvenes: no cerréis nunca las ventanas de vuestra casa; tenedlas siempre abiertas para que entren el aire y la luz. No rechacéis jamás ninguna exégesis que de vuestra doctrina se haga; una doctrina es tanto más vital cuanto más exégesis inspira. Ninguna doctrina fecunda ha sido nunca hermética. Sin detrimento de su esencia, dejad que el tumulto de la vida y los accidentes del mundo vayan plasmando lo que es adjetivo en la doctrina [...]

Jóvenes: ¡En pie y arriba España!

Todos en pie, tendido el brazo, abierta la mano, han gritado: «¡Arriba España!» (AZORÍN: 1998a, 1089-1090)

Azorín muestra a un Antonio Quiroga admirado y reconocido por unos jóvenes que se reúnen en casa de Dávila para debatir sobre la historia española. Como se observa en su discurso, el escritor empieza buscando su justificación mediante situándose como parte necesaria de la continuidad entre el pasado y el presente. Unas palabras que adquieren especial relevancia si las comparamos con las del propio Azorín en una entrevista para la revista *Santo y Seña* (15/11/1941) y que reproduce Martínez Cachero en su trabajo:

Puede decirse que nosotros (la generación del 98) soñamos la acción con motivo de España, y la guerra ha hecho que esta generación actual se lance, y que tenga un sentido de la acción que la generación del 98 no tenía. Pero –confiésenlo o no– el germen, la levadura de esta acción está en nosotros; está en la generación del 98. (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 252)

De esta manera, Azorín se sitúa, como miembro de la supuesta Generación del 98 que él mismo bautizó, dentro de una línea de recuperación de España que encuentra

ahora, con la «nueva generación», la acción requerida para ejecutar los cambios necesarios.

Quiroga pronuncia un discurso que, gracias a la perfección y la elegancia de la prosa azoriniana, logra disimular momentáneamente los excesos y tópicos de la retórica franquista propia del momento llamando al trabajo por el bien y progreso de la patria... Sin embargo, dicha elegancia se quiebra cuando la arenga culmina con el saludo fascista; un gesto que produce aún hoy una fuerte desazón en el lector admirador de la fina sensibilidad de la prosa de Azorín, como bien expresó Pilar de Madariaga: «el lector [...] se siente aquí preso de angustia y ésta llega a hacerse verdaderamente insoportable al leer el capítulo XXXI, dedicado “A los jóvenes”» (MADARIAGA: 1949, 165).

No obstante, como señaló Miguel Ángel Lozano Marco (2011, 40), en el mismo capítulo no puede pasar desapercibida la metafórica petición de que los jóvenes mantengan siempre abiertas las ventanas permitiendo así la entrada de la luz. Azorín, a través de Quiroga, defiende así la exégesis continua como necesaria e imprescindible para cualquier doctrina; incluida la falangista. Veladamente, Azorín anima a tender la mano y al diálogo respetuoso y abierto; opciones que, desde luego, no concuerdan con la retórica de los vencedores.

De todas formas, como ya habíamos dicho, la justificación de Azorín no puede llegar por boca de Quiroga –aunque sí la proclamación de su fiel adhesión como acabamos de leer–, sino que debe ser a través de Dávila, el joven escritor, quien parece haber mostrado un comportamiento heroico durante la guerra puesto que luce una Cruz Laureada y ostenta el rango de coronel. En este sentido Dávila cumple perfectamente esta función porque «significa el triunfo, la no necesidad de justificación» (URRUTIA: 1976,480).

Por todo lo visto, pese al funcionamiento metaliterario de la novela, inherente a la actividad de un escritor que se vuelve sobre sí mismo, la obra apenas tiene que ver con el escritor «en abstracto» y toda la justificación política que determina el sentido último de *El escritor* nos conduce a un autor insertado en el mundo real lleno de presiones, flaquezas y rendiciones (URRUTIA: 1976, 482). A este respecto, también habría que considerar que el propio Azorín no pareció sentirse del todo incómodo en este contexto político y social y, poco a poco, irá aclimatándose e instalándose en la vida pública literaria y periodística de los años cuarenta. De hecho, ya en 1941 cobraba un total de doscientas pesetas desde sus primeras colaboraciones en *Destino*, cifra bastante alta y que, por ejemplo, supera a la de otro escritor consagrado como Eugenio d'Ors quien cobraba «con dificultades» entre ciento cincuenta y doscientas (LLORENS GARCÍA: 1999, 120). No en vano, Azorín, pese a la oposición puntual de determinados elementos, contó prácticamente desde su regreso con el apoyo de los grupos falangistas: «sintiéndose adorado por unos jóvenes que buscaban en él la *autoridad* de la que carecían» (LLORENS GARCÍA: 1999, 121).

Apartándonos del carácter de novela política por un momento, los restantes capítulos hasta el final de la novela se caracterizan por un tono sosegado, acorde con el retorno de Antonio Quiroga a Levante donde reside en el campo para llevar una vida ermitaña de soledad, silencio, reflexión y lectura. Basándonos en el análisis de Lozano Marco (2011, 42), el final reservado para Dávila resulta sugerente y conecta con un tema que ya hemos visto en novelas anteriores de Azorín: el triunfo del amor caritativo y piadoso; esencia de novelas como *Don Juan* y *Doña Inés*, por ejemplo. En el capítulo XXXIII, sabemos que Dávila está leyendo el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara, obra que se infiltrará en el ánimo del escritor y supondrá un punto de inflexión para sus valores morales. Significativamente, el capítulo siguiente se titula «Hacia otro

heroísmo»; el héroe de guerra condecorado con la Cruz Laureada deja atrás el arrojo militar y halla un nuevo «heroísmo» en el ejemplo de Miguel de Mañara: un valor basado en la renuncia y la caridad, como bien se aprecia en el último capítulo «Blancura» en el que Luis y su esposa Magdalena entran un edificio que han conseguido levantar con sus propios fondos dedicado al cuidado de enfermos:

Magdalena está sentada a un lado de la cama –la cama de la enferma– y yo estoy sentado a la otra banda. Todo es blanco: blanco en las ropas y en la casa. La casa se levanta, vasta y pulcra, en el centro de extenso parque; en poco más de un año hemos conseguido Magdalena y yo levantar este edificio [...] La cama es blanca; las paredes del cuartito son blancas; las manos de la enferma –operada ayer– son blancas; la cara de la enferma, escuálida, con los ojos hundidos, está blanca cual virgen de cera; las dos manos se hallan posadas en la cubierta de la cama; la enferma, con el busto erguido, apoyado en almohadones, nos mira alternativamente a Magdalena y a mí y se esfuerza por que en sus labios descoloridos aparezca una sonrisa. (AZORÍN: 1998a, 1105-1106)

Para concluir ya este apartado, resulta interesante la figura de Luís Dávila quien, pese a la «contaminación» de utilitarismo político que define gran parte de su valor en *El escritor*, puede relacionarse con la dualidad entre inteligencia y vida que tan minuciosamente analizó Leon Livingstone (1970, 143-169). Si bien reúne todas las características intelectuales, creativas y sensibles del propio Azorín, al mismo tiempo, durante la guerra se ha revelado como un hombre de acción y, al final de la obra, parece unir ambas facetas encauzando intelecto y acción mediante un sentimiento caritativo hacia los más débiles.

En cuanto a los personajes femeninos, destacan dos: las respectivas esposas de Quiroga y Dávila. Dos mujeres que, en tanto que los dos maridos representan dos proyecciones y momentos del propio Azorín, seguramente deban entenderse como desdoblamientos de la propia esposa del escritor.

4.4.2. *El enfermo* (1943)

El escritor y *El enfermo*²⁴ son dos novelas íntimamente relacionadas aunque exista una diferencia primordial entre ambas: la segunda prescinde de la justificación política sobre la que se construía la primera. De esta manera, *El escritor* se fundamenta, como ya apuntó Martínez Cachero, en la repercusión del tiempo y la vejez en el ímpetu creador (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 259); tema que ya había apuntado Azorín a través de Quiroga en *El escritor*, pero en esta novela se desdibujaba por el lastre del elemento ideológico. Recientemente, Pascale Peyraga ha insistido en las relaciones y la «permeabilidad» entre ambas obras y afirma que para Antonio Quiroga y Víctor Albert –protagonista de *El enfermo* cuyo apellido nos recuerda al Joaquín Albert de *Superrealismo*– «las interrogaciones sobre la escritura están vinculadas con la temática de la enfermedad», y ambos parecen aceptar el sometimiento al paso del tiempo que implica un declive incontestable (PEYRAGA: 2007, 221). En cuanto a las similitudes entre ambas novelas, no está de más recordar que de nuevo se produce el juego metatextual, puesto si en *El escritor* Quiroga componía una novela titulada *El escritor*, en *El enfermo* Víctor Albert también se dedica a la redacción de una obra titulada *El enfermo*.

Víctor Albert y Mira, como cabe suponer, es un viejo autor que pasa sus días en Petrel –recordemos que Joaquín Albert también se encontraba en Monóvar y alrededores– amparado en la compañía balsámica de su esposa Enriqueta. La novela es el relato lírico del crepúsculo de la vida, de ahí que los sucesivos capítulos –unidades autónomas de prosa lírica, siguiendo el gusto azoriniano– narren los sucesos cotidianos

²⁴ Para una visión general de la novela en cuestión, remitimos a la introducción de Francisco Javier Díez de Revenga: (2006), «Introducción», en *El enfermo*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva.

deteniéndose en los matices que la aguda sensibilidad del protagonista percibe. Dichos acontecimientos están marcados por la obsesión del protagonista por la enfermedad, lo que deriva en una estrecha relación con diversos médicos y en la lectura de libros de medicina, que suponen una llamativa muestra de erudición, por otra parte tan característica de la literatura azoriniana. Las primeras consultas médicas de Víctor Albert son con médicos de la zona: Primitivo Miralles, Alfredo Landeira y Laureano Vera; «posiblemente médicos con existencia real» (GRANJEL: 1998, 167). Pese a que estos tres profesionales locales demuestran pericia en su oficio y un trato amistoso y paciente con su paciente, Víctor Albert decide acudir a Madrid a las consultas del nefrólogo García de Rodas y el gastroenterólogo Facundo Irala, personajes tras los que se esconden los nombres de Gregorio Marañón y Teófilo Hernando, ambos amigos de Azorín. Granjel, en su artículo sobre *El enfermo*, disecciona las similitudes entre los dos médicos de la novela y los médicos reales (GRANJEL: 1998, 168).

Víctor Albert cree padecer tres enfermedades graves que se exponen cada una en un capítulo: el mal de Bright (nefritis crónica), la neurastenia (concepto introducido por George Miller Beard) y la ataxia, también conocida como el mal de Friedrich; fugazmente también se mencionan la tabes dorsal y los síntomas de Stokes-Adams, Little y Pavy (GRANJEL: 1998, 168). El paciente, a partir de la información recabada en las lecturas médicas y farmacológicas que ya mencionamos, teorizará con los diversos médicos como siente y padece sus enfermedades. Lo más llamativo dentro de la condición de «enfermo imaginario» del personaje es que las enfermedades se personalizan en su entorno a través de la imagen de sus descriptores. De esta manera, el protagonista discute con el nefrólogo inglés Richard Bright (capítulo XIV) y el norteamericano George Miller Beard (capítulo XV); estas discusiones nos recuerdan a la fusión de la realidad externa e interna y la consecuente supresión de la lógica espacial y

temporal que se apreciaba especialmente en *Félix Vargas*, novela en la que también se «corporizaban» las imágenes internas del protagonista.

Todos los médicos coincidirán en el diagnóstico considerando la dolencia de Víctor como imaginaria y justificándola por el exceso de trabajo y la falta de distracción. Respecto a esta cuestión, aunque el motivo principal de la obra es el declive de la inspiración creadora como consecuencia del paso de los años y la enfermedad se convierte en la novela en la conciencia evidente de la degradación física y anímica, el concepto de enfermedad adquiere en *El enfermo* un valor dual, en tanto que no se refiere solo a la citada declinación inherente en la vejez, sino que se asocia a la escritura en sí. Es decir, Albert muestra a lo largo de la novela un enfermizo apego al oficio de escritor que se convierte así en vida y castigo para el hombre (LONDERO: 1998, 145-146). Albert vive sumido absolutamente en una dimensión de hermetismo individual, entregado a una producción literaria extrema que le aleja de la realidad y cuyo aislamiento termina por convertirle en su único lector. Por descontado, este sentido de la enfermedad nos remite a la lista de personajes enfermos que pueblan las páginas de la obra de Azorín desde sus inicios en *Buscapies* o, explícitamente, con su primera novela *Diario de un enfermo*; narración en la que la enfermedad se entendía como metáfora de una crisis en la que la obsesión por la expresión artística perfecta era una de los rasgos definitorios del personaje; obsesión por la escritura que también se repite, por ejemplo, en el personaje de Félix Vargas. Las conversaciones médicas no aliviarán el dolor, sino que aumentarán en Albert la convicción sobre su enfermedad «literaria», convenciéndose asimismo de que también le proporciona importantes beneficios: una aguda sensibilidad que le permite entrever el misterio de la existencia humana.

Víctor Albert pasa sus días absorbido por la escritura, la consciencia de un tiempo que huye y la certidumbre de la muerte próxima. Azorín proyecta en otro de sus numerosos dobles ficcionales la misma inquietud crepuscular de su existencia.

4.5. LA NOVELA DE LO INDETERMINADO: *CAPRICO* (1943) Y *LA ISLA SIN AURORA* (1944)

Capricho (1943) y *La isla sin aurora* (1944) suponen un cambio considerable respecto a lo visto en *El escritor* y *El enfermo*. Dicha diferencia radica en el peso fundamental de la experimentación y su naturaleza metaliteraria, rasgos que, como ya habíamos dicho, conectan estas novelas con las novelas vanguardistas *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929). El componente metaliterario está presente en casi toda la producción azoriniana y, desde luego, la reflexión metaliteraria también formaba parte de la estructura temática de *El escritor* y, especialmente, *El enfermo*. No obstante, el grado en *Capricho* y *La isla sin aurora* es indudablemente mayor y se convierte en el eje temático y formal de la novelas. Mientras que en *El escritor* y *El enfermo*, dicho componente metaliterario siempre se engarzaba como un elemento más en la trama de autoficción íntima y lírica de la narración.

4.5.1. *Capricho* (1943)

Sobre *Capricho*, Martínez Cachero emitía el siguiente juicio: «Me parece libro no muy valioso; ambicioso, sí, pero no logrado el intento o propósito que animó al autor» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 266). Y es que, como el propio crítico reconoce, el propósito del novelista era realmente «ambicioso» aunque estrictamente consecuente con el propósito reformador del género que siempre definió sus novelas y que en *Capricho* encuentra una de sus formulaciones más atrevidas, como nítidamente expresa uno de los personajes, el director de un periódico en el capítulo XVII: «Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin

personajes» (AZORÍN: 1998a, 1235). Palabras que se complementan con las que había pronunciado un redactor al mismo director en el capítulo I:

-Cabalmente: ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social. Y ello con razón evidente, para hacer más visible el anhelo hacia lo infinito he procurado escamochar de lo real todo lo adherente, hasta dejar escueta la idea. (AZORÍN: 1998a, 1198)

El punto de partida está muy claro, pero igual de evidente es la dificultad que implica porque ¿cómo escribir esa «novela de lo indeterminado» sin tiempo, espacio ni personajes? ¿Cómo novelar haciendo como si no se novelara? El recurso del que se sirve Azorín para iniciar su discurso consiste en que un miembro de la redacción de un periódico entrega al director un cuento de final abierto: alguien ha escondido en una casa de campo un millón de pesetas durante la ausencia de sus ocupantes. A continuación, el periodista propone un concurso entre los colaboradores del periódico para que cada cual componga el final de la narración. A partir de este supuesto, los personajes de la novela escriben una sarta de hipótesis contradictorias y absurdas donde se suceden las argumentaciones y las recíprocas enmiendas con lo que la posible fábula se disuelve y *Capricho* se convierte en una sucesión de discursos aislados de personajes. *Capricho* prescinde de la fábula o cualquier trama de la novela tradicional, para recrearse en el «hacer» y «deshacer» de los personajes.

Estos personajes protagonistas de sucesivos capítulos autónomos pueden dividirse en tres grupos. El primero sería el de diez miembros de la redacción de un periódico. El segundo grupo lo forman cuatro mujeres que hacen su autorretrato –ya estudiaremos detalladamente el papel y la función de dichos personajes femeninos– y, finalmente, el tercero son siete conocidos personajes de la literatura española, entre los cuales se encuentra la protagonista de *La Celestina*: Melibea. A estos veintiún personajes hay que añadir el «autor», el cual interviene constantemente en la novela con sus anotaciones y correcciones señaladas entre paréntesis y en cursiva (LOZANO MARCO: 2011, 44).

Asimismo, la novela se divide en tres partes. En la primera parte los miembros de la redacción dan su particular versión sobre la historia propuesta mientras que las cuatro mujeres aparentemente se pierden en divagaciones. A continuación, siete de los redactores plantean una posible solución, incurriendo en enmiendas recíprocas y contradicciones como ya apuntamos. Finalmente, en la tercera parte quienes intervienen y dan su versión sobre el posible final de la historia son personajes de la tradición española: Melibea, el Buscón... Todos, a excepción del Buscón enfrascado en lucrativas operaciones financieras, muestran su total desinterés por la fortuna escondida encarnando así la exaltación del ideal sobre la realidad material. Tanto da que los personajes pertenezcan a la redacción de un periódico o que sean muestras intertextuales de la literatura española puesto que todos juegan el mismo papel y son igualmente «reales» en su ficción como partes del microcosmos de la novela.

El director ha reunido, al fin, en su despacho a los personajes. Sólo tienen existencia en este despacho cinco cosas: el pensamiento del director –que a veces no sabe si lo tiene–, la sensibilidad de Velázquez, en el cuadro que pende de la pared, y las sensibilidades de Hobbema, de Renoir, de Sisley y de Pissaro. Todo lo demás son apariencias vanas (AZORÍN: 1998a, 1234)

El inicio del capítulo XVII «Reunión de personajes» es una muestra muy significativa de la disolución de la fábula en *Capricho* y del carácter eminentemente metaliterario de la novela. Tal y como leemos, el director ha reunido en su despacho a los personajes –los miembros de la redacción que han apuntado sus posibles finales y han divagado sobre las características de los géneros cultivados por ellos– pero inmediatamente se niega la existencia de estos personajes, al apuntar que sólo existe el pensamiento del director –sólo su pensamiento– y la sensibilidad de cuatro pintores representados por los cuadros que cuelgan en las paredes del despacho. Respecto al papel de la pintura en esta novela, resulta indispensable acudir al trabajo de Renata Londero en el que analiza el papel, función y sentido de los pintores y la pintura en las cuatro últimas novelas de Azorín: *Capricho*, *María Fontán*, *La isla sin aurora* y

Salvadora de Olbena (LONDERO: 2009b, 45-60). Valiéndose de la hipertextualidad, las obras de Azorín cuestionan los cimientos conceptuales y formales de la novela tradicional. A partir de este supuesto, resulta lógico que los pintores que cita en *Capricho*, tal y como apunta Renata Londero, se distingan por una luminosidad difusa, por una pincelada matizada y por la tendencia a proponer en el lienzo un doble intelectualizado de la realidad. Desde luego, el carácter difuso y neblinoso de dicha pintura concuerda con una novela, *Capricho*, dominada por la incertidumbre y la apariencia que anulan cualquier posible estabilidad en la intriga y los personajes, los cuales son, abiertamente, muestras de hipertextualidad y recreación literaria.

Hasta el momento, hemos eludido cualquier referencia al título de la novela, pero conviene detenernos en él porque sintetiza perfectamente la naturaleza de la obra. De hecho, el propio Azorín nos recuerda la definición de «capricho» en la primera página recurriendo al diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1780: «En las obras de poesía, música y pintura es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio, más que por la observancia de las reglas del arte» (AZORÍN: 1998a, 1190). Por tanto, Azorín, caprichosamente, da rienda suelta a su creatividad y con su propósito de escribir la «novela de lo indeterminado» fuerza los límites genéricos dejándose guiar por su diversión imaginativa. No obstante conviene matizar como expuso con gran intuición Pascale Peyraga (2009, 81-98), que *Capricho* como metanovela, no cuestiona exclusivamente el género de la novela sino la misma noción de género. Es de sobra la cita del capítulo XXVI de sus *Memorias inmemoriales* (1946) cuando afirma: «Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor» (AZORÍN: 1998c, 1116). Pero el germen de esta abierta y flexible concepción genérica ya se hallaba en las *Notas sociales* de 1895 cuando afirmaba que «el crítico es, pues, tan productor –produce historia interna, fisiología literaria– como el novelista, como el dramaturgo» (LOZANO

MARCO: 1998a, 37-46), una idea que luego sería plenamente desarrollada en el artículo «El fracaso de los géneros» (*ABC*, 20/11/1912) cuyo título cabe aclarar, puesto como expone Peyraga, no se trata de una negación absoluta del valor del género literario, sino que es en verdad una reflexión teórica sobre la función pragmática de la genericidad insistiendo en la idea de la adaptación genérica en función de la subjetividad autoral.

Las influencias literarias son complejÍsimas; constituyen un problema que no se resolverá jamás. No confundamos la influencia con la imitación. La influencia fecunda es a modo de irradiación tenue de una obra que nos place, sobre la obra que estamos escribiendo o vamos a escribir. La obra leída será de una índole y la nuestra será novela; la obra leída será ensayo y lo nuestro será poema. No importa: un efluvio magnético creará en torno de nuestra obra un cierto ambiente espiritual semejo al ambiente espiritual de la obra que hemos leído. No se podrá hablar en este caso de imitación; ni aún los críticos más penetrativos podrán ver coincidencias en una obra y en otra. Y, sin embargo, sin una obra, la otra no existiría. (AZORÍN, 1998a: 1268)

Estas líneas del capítulo XXXII «Responde el autor», revelan manifiestamente la capacidad de transformación genérica según la intencionalidad del autor. En consecuencia, un género no puede reducirse a algunos criterios temáticos o formales y, por ende, el único rasgo genérico definitivo es aquel que impone el talante del escritor. Por tanto, el creador no adapta su producción a los géneros, sino que adapta los géneros en función de sus necesidades creativas y de su estilo propio; una flexibilidad genérica que se actualiza especialmente en *Capricho* mediante los procesos de transmodalización y reescritura que le permiten asimilar dentro de la narración la forma dramática del *Burlador de Sevilla*, *La vida es sueño* o *La Celestina*, entre otras obras. *Capricho*, como metanovela que fuerza los límites genéricos y reflexiona sobre el sentido y valor de la creación artística, recrea y reformula los clásicos demostrando así la subjetividad y el carácter proteico del molde genérico que permite que todo este material literario quede incorporado al material (meta)narrativo.

Aunque en un primer momento, el carácter experimental alentado por el «divertimento» que sugiere el propio título de *Capricho* pudiera relegar el contenido de la obra, una lectura atenta demuestra lo contrario:

Pongo el pensamiento tanto en vosotros como en los poetas que han sabido, si no expresar lo inefable, acercarse al borde en que comienza lo eternamente incognoscible. El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos. Ser o no ser; realidad o no realidad. Entre estos dos extremos oscilará siempre, en tanto el mundo exista, el pobre ser humano (AZORÍN, 1998a: 1286).

Como a lo largo de toda su trayectoria, Azorín siente que la misión del arte y la literatura es el asedio y la expresión de lo inefable: una constante reflexión sobre el sentido y realidad de aquello que nos rodea. La experimentación y la flexibilidad del género, amoldándose a las necesidades creativas del espíritu que busca entender esta inefabilidad, son buena muestra de ello.

Seguramente, *Capricho* constituye la obra más radical de Azorín en lo que refiere a la experimentación, intertextualidad y reflexión metaliteraria. Pese a la serenidad de su estilo –lo que le permite posar aún un pie en la tradición novelesca– el escritor fuerza los límites de la novela y del género literario prescindiendo de cualquier estabilidad argumental o hilo conductor –en el fondo, novelas tan vanguardistas como *Félix Vargas* o *Superrealismo* se estructuraban a partir de la conciencia del protagonista– a favor del deambular constante de sus personajes, quienes se apoderan de la ficción literaria en un constante proceso de «hacer» y «deshacer» del texto. Es en este contexto, «caprichoso», en el que debemos situar el análisis de los personajes femeninos de la novela.

4.5.2. *La isla sin aurora* (1944)

Puede que este libro (*Capricho*) represente la narración de un fracaso. Ello no aminora su interés, porque el de la literatura no está solo en sus triunfos ni mucho menos. Además, ¿cuáles son éstos a ciencia abierta? En todo caso el fracaso esta vez –si lo ha habido– fue natural consecuencia de una excesiva ambición, o que ya valora el esfuerzo. Azorín, hacia el final de su carrera literaria, ha llevado demasiado lejos la problemática de la novela, de su convención y de sus fundamentos. Este libro suyo es la novela de la novela imposible. (RISCO: 1980, 97)

La radicalidad extrema de *Capricho* no sólo la convierte en una metanovela más, sino en la metanovela de «la novela imposible», dejando que el discurso textual se disperse y explore cualquier vía factible. Y cabría plantearse, como ya dijimos a partir del estudio de Pascale Peyraga, que *Capricho* no sólo supone alcanzar exclusivamente

los confines del propio género, tal como apunta Antonio Risco, sino que cuestiona el propio sentido del género literario. En *Capricho*, Azorín ha formulado abiertamente una tensión: la oposición entre su deseo de ideal y una realidad transcendente y la diversidad y la multiplicidad formal y de contenidos que adopta el discurso artístico a la hora de plasmar dicha eternidad. Desde luego, ante esta disyuntiva el lector puede plantearse si es posible seguir novelando ya que Azorín en *Capricho* no ha sido «capaz» de escribir esa «novela de lo indeterminado» limpia de lo adherente y ofreciendo la idea pura... Pese a esto, para Azorín es posible y de esta manera compone *La isla sin aurora* que supone: «un ligero movimiento de retroceso, lo suficiente para no salirse de las fronteras de la convención [...] que significa una solución de compromiso entre su concepción del género y la tradicional» (RISCO: 1980, 98). No en vano, como han apuntado la crítica, para construir *La isla sin aurora* el monovero vuelve a los orígenes del género recuperando el motivo tradicional del viaje, aunque, por descontado, el atractivo del viaje que narra y describe Azorín no consiste en la peripecia y la aventura exótica, como en el adentramiento en una atmósfera mágica, fantástica y onírica que le permite «perdersé» nuevamente en una divagación sobre los temas que siempre le han acompañado.

El viaje de la novela es el que emprenden un poeta, un novelista y un autor dramático hacia una isla perdida del Pacífico que carece de aurora. Obviamente, cada uno es una representación de los tres géneros literarios y como apuntaba Martínez Cachero, carecen de nombre propio y sólo los conocemos por su actividad literaria: «al trazar sus pergeños nada se brinda que concrete e individualice» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 275). Como recuerda el crítico, Azorín sigue aplicando aquella máxima de *Capricho* pretendiendo «escamotear» a la realidad todo lo «adherente». Poco importan los rasgos físicos o la categoría social en unos personajes inmersos en un libro

simbólico de atmósfera fantástica. El lector atento podría objetar que los tres géneros literarios no son tres, sino cuatro, por lo que habría quedado fuera el ensayo. Este papel recaería en el autor-narrador del texto: «El autor aparece así en la voz narradora, e interviene con meditaciones, con reflexiones que pertenecen al género más frecuentado por Azorín [...] el ensayo.» (LOZANO MARCO: 2011, 46-47). El resto de personajes de la novela son meramente episódicos y se limitan a cumplir una función muy específica en la correspondiente escena. En esta línea, cabe entender la mínima presencia de los personajes femeninos en esta novela. Conviene recordar también que la crítica ha señalado el cuento «La mayor emoción» publicado en *Blanco y Negro* el 22 de agosto de 1926 como germen de la novela (LOZANO MARCO: 2011, 45), en tanto que también está protagonizado por un poeta, un dramaturgo y un novelista.

El viaje a esta isla se narra sucintamente en el capítulo I, aunque el lector en el capítulo siguiente descubre que este viaje no es más que una fantasía soñada por el poeta. En las páginas sucesivas, los tres escritores soñarán con la isla y, finalmente, tras vacilar deciden embarcarse. No es un asunto irrelevante, porque de este modo la invención artística es la que ha originado la acción y así el asunto de la novela es la realización de lo inventado por el personaje: «un ensueño que es consecuencia de otro ensueño, protagonizado por tres soñadores» (LOZANO MARCO: 2011, 47). Es así como su travesía se envuelve de una atmósfera cambiante, enigmática y mágica en los sucesivos encuentros con gentes extrañas hasta llegar a la igualmente fantástica isla poblada por criaturas sobrenaturales como faunos y hadas. Dado el carácter simbólico de la novela, el motivo del viaje como eje vertebrador de la novela implica el tradicional sentido de formación y aprendizaje «poético y anímico» (LONDERO: 1998, 157) de los protagonistas.

Y hablamos de aprendizaje poético, porque la naturaleza metaliteraria de la novela es evidente como lo era en *Capricho* y a lo largo del viaje los tres protagonistas se dedican a la reflexión sobre el sentido y los mecanismos de la creación literaria. Pero *La isla sin aurora* es particular en este sentido, porque en ella hallamos la formulación de uno de los supuestos que se intuyen a lo largo de toda la trayectoria de Azorín y no nos referimos sólo al campo de la novela: la superioridad del arte sobre la realidad. Una idea que, por ejemplo, ya se intuía claramente en las novelas vanguardistas cuando las imágenes internas del poeta se apoderaban de la supuesta realidad externa al sujeto. Llegados a este punto debemos recordar las tres etapas que León Livingstone estableció en cuanto a la novelística de Azorín. Habría un primer momento que se caracteriza por el florecimiento de la conciencia del joven artista representado por *Diario de un enfermo* y las novelas de la llamada trilogía de Antonio Azorín. A continuación, Azorín centraría sus novelas en la exploración de la conciencia íntima del novelista antes de que la novela adquiriera forma y Livingstone cita como muestras representativas *Félix Vargas* o *Superrealismo*. Finalmente, la tercera y última etapa supone la culminación de lo que el crítico considera todo un proceso de «alejamiento de la realidad externa hacia el mundo interno de la conciencia de la conciencia» (LIVINGSTONE: 1970, 67). Las novelas de los años cuarenta suponen entonces un «nuevo mundo de una realidad creada» como combinación equilibrada entre fantasía y realidad; Azorín ha creado así un universo propio purificado y sublimado donde ha suprimido todos los elementos que contaminaban en la realidad el anhelo de idealidad y transcendencia (LIVINGSTONE: 1970, 105). Este armónico universo no se limita a *La isla sin aurora*, sino que prosigue y se perfecciona en novelas como *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, como veremos a continuación. No obstante, es en la novela que ahora nos ocupa donde encontramos en boca del narrador una formulación directa de lo expuesto, concretamente en el

capítulo XVIII «La playa perdida» como perfectamente entendió Renata Londero (1998, 159). En este capítulo, el novelista en lugar de avistar una isla real opta por recordar el cuadro *The Evening Star* de Turner y concluye: «Falta la aureolización del arte. Turner, con su genio, ha sabido remontarse sobre la Naturaleza [...] el cuadro del pintor es más bello que este cuadro auténtico de la Naturaleza» (AZORÍN: 1998a, 1330).

Sin embargo, este refugio literario compuesto a la medida de su autor no puede escapar a la «imperfecta» caducidad humana, cuando en un final abierto, los tres protagonistas, pese a que su existencia en la isla se ha convertido en una monótona repetición, deciden no abordar el barco que ven pasar en la lejanía y cuyo nombre es *Sin retorno*:

Ese barco no retorna a ninguna parte. Los que viajan en él no vuelven nunca a nada. El *Sin retorno* se va y no viene. Es el símbolo del mundo. No se retorna a la juventud. No se retorna a la ilusión. No se retorna al fervor. Hagamos lo que hagamos, ya esos momentos han pasado y no pueden volver. (AZORÍN: 1998a, 1379)

Una serena pero honda melancolía cierra la novela y nos arrastra al gran tema de su literatura, aquel que subyuga en menor o mayor medida a todos sus personajes: el tiempo. El tiempo como constante fluir, como movimiento hacia el olvido del pasado, hacia la muerte o la nada absoluta (LIVINGSTONE: 1970, 124). El concepto del eterno retorno, tan importante en su estética, puede aliviar el dolor ante lo efímero de la existencia humana uniéndose al «milagro» artístico capaz de fijar el momento aislado liberándonos por un instante del movimiento inexorable del tiempo. En esta idea se ha refugiado Azorín, pero ahora, hacia el final de su vida parece sentir el peso del tiempo en su desgaste imparables, un «retornar sin retorno» (MADARIAGA: 1949, 186) que explica la desilusión melancólica de la vejez que condicionó *El escritor* y, especialmente, *El enfermo*.

4.6. EL EQUILIBRIO: MARÍA FONTÁN (1944) Y SALVADORA DE OLBENA (1944)

«Dos sensitivas damas», de esta manera calificaba el crítico Martínez Cachero a las protagonistas de *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* (1960, 278). Sensitivas damas, como lo era Inés de Silva, y las concomitancias que se observan entre estas dos novelas y *Doña Inés* son más que considerables, empezando por algo tan obvio como el protagonismo femenino patente en el título así como en su condición de atractivas e independientes mujeres o en la relación con hombres jóvenes: un pintor en *María Fontán* y otro poeta en *Salvadora de Olbena*. No obstante, pese a que los tres personajes femeninos protagonistas de Azorín (Inés, María y Salvadora) presentan a priori unas semejanzas evidentes, ello no puede menoscabar o reducir el peso de las diferencias que se observan entre ellas, tal como observaremos en el correspondiente estudio de los personajes. Por el momento, en este apartado pretendemos simplemente apuntar básicamente los rasgos principales de estas dos novelas y reservamos para la parte dedicada al análisis de las protagonistas femeninas dicho estudio detallado, el cual comportará una profundización en las relaciones con el referente de *Doña Inés* y en las particularidades de cada novela.

4.6.1. María Fontán (1944)

Desde luego, el subtítulo *Novela rosa* de *María Fontán* ha llamado la atención de la crítica desde el principio, la cual, generalmente, ha puesto en duda la vinculación de la obra con dicho género, opinión representada perfectamente por Martínez Cachero (1960, 280), quien sólo considera como elemento rosa el tópico del matrimonio de la mujer rica que se casa por amor con un hombre virtuoso, o ha optado por entender la novela como una reelaboración del propio género rosa a partir de los postulados estéticos del escritor. No obstante, la aportación más reciente al respecto es la de la profesora Alicia G. Andreu con su artículo «La novela rosa en *María Fontán*» (2007)

nos obliga a una reformulación sobre esta concepción de la novela. En dicho artículo entiende que la calificación del libro como «novela rosa» es «fundamental a su significado» (2007, 15) y se propone analizar para ello los mecanismos propios de dicho género popular en la novela de Azorín que se encuentran, según la autora, especialmente en la caracterización de los personajes y en su lenguaje. Siendo más específicos, señala la vinculación con el género en la «escala socio-económica anhelada y conseguida por muchas heroínas de la novela rosa» (ANDREU: 2007, 17) que consigue la propia María Fontán a lo largo de la novela. Conectado con este rasgo, María Fontán comparte con las protagonistas del género rosa su perpetuación «del sistema femenino consumista promulgado por el régimen patriarcal y orientado a la mujer» (ANDREU: 2007, 19), patente en la preocupación constante del personaje por su belleza y la adquisición de caros y elegantes objetos de consumo como sedas, abrigos de piel, alojamiento en los mejores hoteles, comidas en los más distinguidos restaurantes... En este cotejo con la novela rosa es destacable el tema de la sexualidad que en el citado género popular se concreta en la condición del hombre como «objeto sexual» aunque, a la vez, la plasmación de la sexualidad no se representa directamente sino que se recurre a símbolos. Es interesante que en *María Fontán*, la voz masculina se convierta en alegoría de la sexualidad quedando subyugada la protagonista ante las voces de determinados hombres (ANDREU: 2007, 19). También son rasgos propios del género la castidad y la virtud de María –relacionado evidentemente con la sexualidad encubierta del género–, el discurso nacionalista plasmado en el amor por España que siente la protagonista como española en el extranjero y los «silencios históricos» que eluden cualquier referencia al contexto de posguerra y guerra en Europa (ANDREU: 2007, 20-21). Finalmente, para Alicia G. Andreu, el sentido último del «molde» de la novela rosa en *María Fontán* sería la creación de un nuevo estilo que se abra así a posibles nuevos

públicos. Es decir, incorporando el discurso de un género popular como la novela rosa Azorín tendía la mano al gran público lector de mediados del s. XX. En esa búsqueda de nuevos lectores ocuparía un lugar preferente la mujer –no olvidemos que se trata de la destinataria del subgénero en cuestión– y ya desde sus inicios Azorín se había mostrado atento al público femenino. Quizás no se ha reflexionado lo suficiente sobre como el protagonismo femenino de *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* está relacionado parcialmente con este afán de captación del público femenino.

Como en otras novelas de Azorín, el esbozo de la narración se encuentra en el cuento «La Toledana», publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el cinco de marzo de 1944 y en 1946 se incluye en las *Memorias inmemoriales*; curiosamente el texto aparece con posterioridad a la novela, la cual se acaba de imprimir el catorce de enero de 1944 (LOZANO MARCO: 2011, 49). En cuanto al argumento de la novela en sí, *María Fontán* narra la vida de la judía Edit Maqueda, oriunda de Escalona. Rebautizada con el nombre de María Fontán por su tío Ismael, la protagonista es enviada por este a Londres y París para el perfeccionamiento de las virtudes innatas de su sobrina, a quien compara con uno de sus diamantes:

Estarás en París un año. Iremos luego a Londres; estarás en Londres otro año. Te dejaré yo en París y volveré a Madrid. No te faltará nada; necesitas, como este brillante, pasar por el taller del lapidario. Cuando escribas desde París firmarás Marie Fontan. Cuando escribas desde Londres firmarás Mary Fontan. Y cuando vuelvas a Madrid, al cabo de dos años, ya no serás Edit Maqueda, sino María Fontán. (AZORÍN: 1998a, 1395)

El motivo del diamante es importante porque acompaña a la protagonista durante la novela y se convierte en símbolo de su espíritu, tal como veremos. En cuanto al porqué del nuevo nombre para el personaje está claro que implica un «renacer» necesario dentro del proceso de perfeccionamiento que inicia el personaje dejando atrás su vida anterior, lo que no está del todo claro es la razón de ese nombre en particular. Al respecto, Renata Londero afirma que se trata de un nombre «más refinado» (1998, 153),

en cambio Alicia G. Andreu considera que el antropónimo tiene «connotaciones religiosas y espirituales» (2007, 21).

A continuación, encontramos a María en París donde es informada de la muerte de su tío y de la consecuente herencia. Una fortuna que le permitirá mantener un elevado estilo de vida en la capital francesa, aunque, como ya veremos, María hace un uso caritativo de su dinero y se muestra generosa con los desfavorecidos; un rasgo de filantropía que la conecta con la piedad de personajes como don Juan o doña Inés. Es en París donde transcurre gran parte de la novela y donde ocurre el otro acontecimiento que determina el itinerario vital de la protagonista: se enamora de ella el anciano duque Launoy quien le pide que viva con él en su palacio. La platónica relación –él la considera «una obra de arte viviente»– concluye con la muerte del apacible duque quien, tras acceder María a contraer matrimonio en su lecho de muerte, la nombra, obviamente su heredera. Aún más acaudalada que antes, decide volver la protagonista a España, puesto que siente una honda añoranza de su patria. Una vez en Madrid, María se enamora de un joven pintor llamado Roberto Cisneros con quien, felizmente, contrae matrimonio y ambos acaban viviendo en una casa con el idílico paisaje del Bósforo como fondo.

Un aspecto que no debemos olvidar en cuanto a la estructura de *María Fontán*, como nos advierte una cita inicial antes del primer capítulo, la novela es el relato oral que hace el narrador a la condesa de Hortel y sus amigos:

Como la condesa de Hortel quisiera conocer, punto por punto, la vida de María Fontán, yo tuve mucho gusto en referírsela, varias tardes, en el jardín de su casa de la calle de Serrano, muy al final, en días de primavera, reunidos con la condesa algunos amigos. El estilo es llano: el de una conversación particular. (AZORÍN: 1998a, 1383)

«Conversación particular» que se recuerda en el epílogo final que nos sitúa nuevamente en la citada casa de los condes de Hortel para saber así del final de los personajes... Aunque el narrador afirma al respecto: «Los personajes, marquesa, no

tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía» (AZORÍN: 1998a, 1451). Pese a la aparente conclusión tópica del matrimonio, realmente Azorín remata su obra con un final abierto. Es decir, en verdad no sabemos qué ha pasado con María Fontán y si la historia es «real». Lo único que conocemos es la historia que este narrador cuenta durante la conversación con los condes y sus amigos en una distendida reunión social; conocemos la versión de este personaje y él mismo arroja cierta vaguedad sobre su historia al afirmar que poco importa el final puesto que los personajes «no tienen fin». Consideramos que Azorín apunta en el final de *María Fontán* un rasgo que tendrá en *Salvadora de Olbena* su expresión más lograda cuando diversos personajes narren, contradiciéndose y rectificándose unos a otros la vida de Salvadora, convenciéndonos Azorín de la falacia de una única verdad, como veremos. Un perspectivismo que también había trabajado y forzado hasta su último extremo en la disgregación textual de *Capricho*.

4.6.2. *Salvadora de Olbena* (1944)

Como en la novela anterior, *Salvadora de Olbena* tiene su germen en un relato breve homónimo publicado asimismo en *La Prensa* de Buenos Aires el catorce de mayo de 1944, el cual se incorporaría posteriormente a las *Memorias inmemoriales* en 1946 como el capítulo LXVII, mientras que «La toledana» es el LXVIII. No obstante, hay una diferencia importante entre la Salvadora del cuento y la protagonista de la novela y es que la primera parece atraer la desgracia y la muerte a todos aquellos que la envuelven (marido, hijos, criados...). Toda esta aura de misterio y fatalidad se elimina en la novela –prescinde Azorín «sorprendentemente» de un tema romántico o de terror gótico– y el subtítulo de *Novela romántica* se encamina más hacia la particular reinterpretación que plantea el escritor de dicho *zeitgeist* a partir de unos postulados basados en la mesura y la contención expresiva, lo cual no desdeña la intensidad o profundidad de los

sentimientos del personaje. Además, la obra está cuajada de referencias a la cultura romántica que Azorín incorpora y reinterpreta en el discurso novelesco: la cita inicial del poeta Juan Arolas y, especialmente las referencias a románticos ingleses como Wordsworth, Coleridge o Shelley (LONDERO: 1998, 161-162).

El relato de *Salvadora de Olbena* se inicia con la llegada de la protagonista a Olbena, su ciudad de origen y que recuerda a las ciudad castellana de *Don Juan* y a la Segovia de *Doña Inés*, huyendo del conde Ricardo de Valdecebro con quien acaba de romper su relación; en el inicio ya se observa una similitud estrecha con el principio de *Doña Inés*. La semejanza, como ya sabemos, no concluye aquí y Salvadora, como se nos dice en el retrato del capítulo VI es una mujer de treinta y dos años que se encuentra ya en el inicio de su declive advirtiendo el marchitarse de su juventud, con toda la melancolía que ello comporta. Pero como corresponde al atractivo que desprenden las complejas mujeres maduras que crea Azorín, en torno a Salvadora aparecen dos supuestos pretendientes que acompañan a la bella mujer, aunque, por diversos motivos, ambos serán incapaces de lograr sus intenciones. Nos referimos a Ricardo de Valdecebro quien, desconcertado, sigue a Salvadora a Olbena y a Paco Ardales, joven poeta en quien nuevamente observamos la similitud con *Doña Inés* y concretamente con el personaje Diego el de Garcillán. Pero falta un tercer personaje que completa el triángulo de pretendientes de Salvadora: el anciano Juan Pimentel, medio pariente de Salvadora y que la había cortejado tiempo atrás, como él mismo explica en el capítulo XXX: «Salvadora y yo habíamos tenido quereres cuando ella era grandullona y yo ya machucho» (AZORÍN: 1998a, 1536). Entre los capítulos XXX y XXXIV, para narrar las relaciones entre ambos y su supuesta desavenencia o ruptura Azorín recurre a diversos personajes, aportando cada uno su punto de vista y creando así, desde el perspectivismo

un juego de luces y sombras sobre el personaje iluminándolo u oscureciéndolo para el lector.

A partir de esta idea establecíamos anteriormente la relación con el vaporoso final de *María Fontán*. Las contradicciones y rectificaciones mutuas de los personajes nos impiden llegar a una conclusión última sobre Juan Pimentel y Salvadora, expresando así el autor: «su convicción de que todo es verdad y todo es, al mismo tiempo, mentira, de que hay tantas verdades como seres y de que cada uno de ellos está firmemente convencido de que la suya es válida y única» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 285). Todo es relativo y el gran misterio es «el de la realidad que nos circunda».

De hecho, este mismo perspectivismo abría la novela con los capítulos I, II, IV y V titulados: «Los relojes», «Las luces», «Los ruidos» y «La lluvia». En cada uno de ellos la ciudad de Olbena es vista desde un mismo momento: aproximadamente las dos de la mañana de un día de diciembre. Cada capítulo presenta una faceta de Olbena, «as if the city were a giant jigsaw puzzle composed of pieces of four shapes and colours» (GLENN: 1973, 107). Según Glenn, Azorín se apropia de las técnicas de las artes espaciales y yuxtapone elementos en el espacio en lugar de seguir una secuencia temporal para lograr una sensación de actividad simultánea, acumulando así múltiples sensaciones «percibidas» en un mismo momento.

El capítulo tercero «interrumpe» esta sensación simultánea de Olbena y en él afirma el autor:

Hasta ahora hemos escrito historia; de ahora en adelante escribiremos novela. No podrá nadie tasarnos la fantasía. La historia se reduce a bien poca cosa: una señora llega, de madrugada, a su casa solariega, en una vetusta y castellana ciudad [...] Y en este punto, al despedirnos de la historia, entramos en el terreno de la novela; para decirlo con más amplitud, en el terreno de la verdadera verdad. (AZORÍN: 1998a, 1461)

Azorín proclama la superioridad de la ficción, la supremacía de la novela como «verdadera verdad». La historia, la realidad tangible, es el punto de partida para el escritor y a partir de él parte hacia el ensueño, hacia el ideal en un anhelo de

transcendencia y comprensión de la realidad humana. Sobre la realidad construye Azorín su mundo ficticio a través del cual trata de comprender la realidad que le circunda y salvarse del poder aniquilador del tiempo. Este refugio de la literatura condiciona toda su novelística y aparece, como hemos visto, especialmente en su última etapa. Este mismo refugio de la literatura es el que cierra *Salvadora de Olbena* cuando observamos a la protagonista leyendo con ademán triste un libro de poemas al lado del laurel –símbolo de la purificación, el alivio y la curación– de su huerta. Como dijo el crítico Darío Fernández Flórez en 1948 sobre *Salvadora de Olbena*: «cuando concluimos su lectura una sosegada tristeza nos invade» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 286). Esta sosegada tristeza es la que se desprende del conjunto de su novela y con ella se despide Azorín del género.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**CAPÍTULO 5. LOS PERSONAJES FEMENINOS
EN *DIARIO DE UN ENFERMO* Y LA TRILOGÍA DE
ANTONIO AZORÍN**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1. *DIARIO DE UN ENFERMO* (1901)

5.1.1. *Ella*

El protagonismo de *Diario de un enfermo* recae, como ya vimos en el estudio general de las novelas de Azorín, en la figura del artista inadaptado a un medio dominado por la crisis de valores nihilista. Pero la naturaleza y la evolución de dicho personaje que constituye el núcleo de la primera novela de Martínez Ruiz, no puede entenderse sin la relación con el personaje femenino principal de la obra. Como el protagonista, carece de nombre propio y es nombrada a lo largo de toda la novela simplemente como *Ella*. Respecto a este uso del pronombre para designar al personaje, consideramos especialmente sugerente la explicación de Francisco J. Martín:

Los nombres han quedado inadecuados para expresar la riqueza de la persona; tienen una mera función referencial, pero no expresan lo que la persona es; son como un envoltorio de la persona, mera epidermis que nada dice del alma [...] Silenciando su nombre, el diarista enamora abre el diario hacia un anonimato que preserva enteramente la riqueza interior del alma de *Ella* (MARTÍN: 2000, 105)

Se trata de una derivación más de la obsesión del personaje (y de Azorín) por lograr la adecuada expresión de las ideas y sentimientos. En este caso, el diarista siente la imposibilidad o casi podríamos decir el «absurdo» de recoger en un nombre toda la complejidad y profundidad de un espíritu. Por ello, simplemente renuncia a dicho nombre y opta por el pronombre genérico. Asimismo, el crítico también relaciona el anonimato –aplicable igualmente al protagonista– como consecuencia del nihilismo: la desaparición del nombre es consecuencia directa de la disolución del propio sujeto (MARTÍN: 2000, 105).

La historia de amor entre ambos personajes se inicia a partir de un encuentro casual en que ambos intercambian miradas. Tras el cortejo y la fase de noviazgo llega, finalmente, el matrimonio; una unión que será truncada trágicamente por la muerte de *Ella*, personaje enfermizo y de salud débil. La muerte de la esposa termina por precipitar la frustración y la desesperación del personaje protagonista abocado

finalmente al suicidio con que culmina *Diario de un enfermo*. Pero para entender esta historia de amor entre esta «pareja de enfermos» (MADARIAGA: 1949, 95) necesariamente debemos analizar los diversos aspectos que caracterizan al personaje de *Ella*.

En primer lugar, hay que atender a la naturaleza diarística del texto, la cual condiciona en todo momento la visión del personaje femenino. Es decir, el sentido y el valor de *Ella* a lo largo de la novela depende de la perspectiva del joven artista. Es a través de sus ojos y de su sensibilidad como percibimos a todos los personajes, incluido obviamente el de *Ella*. Por ello, para empezar a estudiar a dicho personaje femenino, tenemos que detenernos en la actitud del personaje masculino respecto a la mujer como objeto de deseo. En la entrada del día tres de diciembre el protagonista expresa su estado de ánimo tras contemplar una pareja en un baile popular. La breve descripción de la escena del baile desprende una honda voluptuosidad física plasmada en la proximidad entre los cuerpos de los bailarines, a los que se refiere como *él* y *ella*. Debido al «espectáculo vital» que acaba de presenciar el protagonista experimenta entonces un hondo desprecio por sí mismo a causa de su intelectualismo: «Y yo aquí leyendo filosofías ¿Soy un imbécil?» (AZORÍN: 1998a, 173). Acto seguido, declara la superioridad y la «hombría» de aquel que «siente palpar junto a sí el abultado pecho de una hembra enardecida, y aspira su aliento, y lee en sus ojos ansias de espasmos deliciosos» (AZORÍN: 1998a, 173). Se trata de una manifestación evidente del binomio inteligencia/vida que ya estudiamos en el capítulo anterior a partir de la propuesta de León Livingstone. Lo más destacable es que en este caso la «vida» se opone a la «inteligencia» a través de una fuerte carnalidad o sexualidad que el personaje envidia. Este fogoso deseo continúa en la entrada siguiente del diez de diciembre, cuando el protagonista reniega de su trabajo rodeado entre libros considerándolo una renuncia a la

vida auténtica y, como en la entrada anterior, el deseo de vida se expresa mediante el ansia de «amor». Esta es la palabra utilizada, aunque convendría matizar que el amor al que se refiere es profundamente sexual, tal como expresa al final:

Envidio al buen burgués que pasa del brazo, *religiosamente*, de su apetitosa consorte; envidio al mozo con su novia, ingenua, o maliciosa, modesta o presumida; envidio al rufián con su daifa, desgarrada hembra, provocativa hembra... Siento en esos momentos ansias de las metódicas satisfacciones del uno; de los *tantalismo* –conatos de placer– del otro; de las perversidades y decadencias del último. E instintivamente, de golpe, aparece en mi cerebro la sensación de rostros ansiosos, rostros lívidos y fatigadores, respiraciones anhelantes, súplicas, quejidos, imprecaciones, manos crispadas... (MARTÍNEZ RUIZ: 2000, 165)

El protagonista está celoso de tres parejas distintas: la de los burgueses, los jóvenes amantes y la del rufián y su concubina. Resulta tremendamente llamativa la claridad con que se refiere a las relaciones sexuales de las tres parejas y como quiere para sí las tres sin renunciar a ningún aspecto del amor pandémico: «metódicas satisfacciones», «conatos de placer» y «perversidades y decadencias». De esta manera, integra la estabilidad del matrimonio burgués, la espontaneidad del noviazgo y el goce extremado y perverso. Reveladoramente, concluye el texto con una acumulación de imágenes y sonidos que remiten claramente al acto sexual: quejidos, manos crispadas, respiraciones, súplicas... Resulta evidente que una honda insatisfacción sexual agita el espíritu del protagonista. Justo al día siguiente se produce el encuentro con *Ella*:

Esta mañana, al cruzar la Puerta del Sol, he encontrado... mejor diría, *la* he encontrado. ¿A quién? No sé; esbelta, rubia, toda de negro, con severo traje negro, luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada –no la he visto nunca y la he visto siempre. Un momento, instintivamente, vibrantemente, nos hemos mirado sin detenernos. Ella ha seguido; yo he seguido... Y sin embargo, una fuerza misteriosa nos atraía. Diríase que habíamos vivido juntos eternidades en otros mundos...

¿Por qué no he ido yo a *ella* y *ella* no ha venido a mí? (AZORÍN: 1998a, 174-175)

La misma escena se repite cinco días después cuando, nuevamente, ambos personajes se topan en la Castellana. Y, como la primera vez, a través de las miradas se establece una honda afinidad espiritual entre ellos.

Hablaba descuidado, baja la vista, con un amigo... De pronto he levantado los ojos y me he encontrado con su mirada, una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión –inefable. Hay fuerzas misteriosas, poderosas fuerzas que atraen irresistiblemente a dos seres, hombre, mujer, que se ven por primera vez en la

calle, en un teatro, en un tranvía... Parece que se trata de un *reconocimiento*, de afectuosa renovación de viejas amistades. (AZORÍN: 1998a, 177)

La fuerza misteriosa establecida entre hombre y mujer a través de la mirada será una escena repetida a lo largo de la obra de Azorín. Experimenta el personaje una fuerza misteriosa que le atrae hacia una mujer aparentemente desconocida, pero como explícitamente dice, se trata de un «reconocimiento» mutuo de dos almas que «han vivido juntos eternidades en otros mundos». En su introducción de *Diario de un enfermo*, Francisco J. Martín detecta perfectamente el origen de este amor entendido como reconocimiento en Martínez Ruiz, el cual es una alusión al mito platónico del andrógino y su escisión en dos mitades: masculina y femenina (2000, 173). Desde entonces, estas dos partes se buscarían para así reencontrarse y unirse para recuperar la unidad originaria. Como apunta el crítico, Azorín había leído con gran interés –como demuestran las anotaciones al margen del ejemplar conservado en la Casa-Museo Azorín de Monóvar– el ya citado libro *Psicología del amor* de Urbano González Serrano, quien dedica a Platón las páginas iniciales del capítulo segundo.

Es particularmente interesante la fusión que se establece en el ánimo del protagonista entre el espíritu y la carne. Si por una parte, hemos visto que su atracción por el personaje de *Ella* se fundamenta en una misteriosa conexión espiritual que tiene como referente la reintegración platónica de las mitades masculina y femenina, también hemos observado como convivía en el personaje un virulento deseo sexual que es una manifestación de su anhelo de goce vital por encima de la abulia intelectual. Este deseo aflora nuevamente en el personaje en la entrada del dos de junio cuando en una explosión de violencia agrede salvajemente a un supuesto rival amoroso: «ciegamente, sin pensar, me he arrojado sobre él, brutal y bárbaro, apabullándolo a recios puñetazos, arañándolo, sangrándolo, mordiéndolo...» (AZORÍN: 1998a, 184). De hecho, el doce de noviembre afirma: «Quiero apasionadamente, brutalmente a esta mujer pálida»

(AZORÍN: 1998a, 189). La inquietud y el desasosiego que define el ánimo del protagonista de *Diario de un enfermo*, se traslada y define la propia relación amorosa con *Ella*.

Entramos de esta manera en el sentido de la relación entre ambos personajes. Si atendemos a la oposición entre inteligencia/vida que subyacía en el virulento deseo del protagonista que comentábamos anteriormente, la relación con *Ella* se concibe como una vía de acceso a una vida plena y satisfactoria. Esta satisfacción plena tiene su expresión completa tras el matrimonio cuando el diez de febrero afirma:

Yo no quiero que ella me vea escribir. Escribir es utilizar la idea: el utilitarismo es la antítesis del arte. Quiero sentir hondamente la belleza a mis solas: no quiero profanarla trasladándola a las cuartillas para que sepa el mundo que yo la siento.

Ella agradece con los ojos esta delicadeza mía. Mi mesa está limpia, ordenada, sin muestras de que allí se pena y se trabaja –como la de un político. (AZORÍN: 1998a, 204-205)

Aparentemente, se ha impuesto la vida sobre la hipertrofiada y antivital intelectualidad de los libros y la escritura. Como acertadamente ha visto Francisco J. Martín, existe un claro paralelismo entre el protagonista de *Diario de un enfermo* y el del último relato de *Soledades*, Fernando: ambos abandonan la literatura para dedicarse íntegramente a la vida con su amada (MARTÍN: 2000, 235). De esta forma, con el ímpetu y el entusiasmo de la juventud la vida se convertiría en la verdadera obra de arte. La relación entre *Él* y *Ella* es una continuación más del conflicto del artista con el mundo que le rodea y de la incapacidad de alcanzar el ideal. Un ideal que, finalmente, toma cuerpo en el personaje femenino «capaz de sacar a la vida de la triste rutina de la cotidianidad o de los padecimientos y angustias por vivir en pleno desamparo» (MARTÍN: 2000, 105).

Ella, como la Beatriz de Dante, es norma de vida e ideal estético de un arte nuevo. La delicadeza de sus trazos, la fina elegancia de sus gestos y de sus acciones, la simplicidad de su vestuario, la blancura de su rostro, etc., junto a su místico distanciamiento del mundo, su tenue espiritualidad, su progresiva indiferencia por las cosas terrenas hacen de *Ella* un personaje plasmado desde una estética de clara raíz prerrafaelita. (MARTÍN: 2000, 106)

Ella se entiende en la novela como norma de vida y norma estética, y acierta el crítico cuando señala la influencia del prerrafaelismo. Destaca en todo momento la caracterización del personaje como una figura vestida de negro, rubia, pálida, cuyos ojos se convierten en el elemento descriptivo esencial: «llameantes, tristemente aleteadores», «luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada», «una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión»... En cuanto a esta descripción, ya apuntamos como algunos estudiosos han indicado el peso que tendría la madre de José Martínez Ruiz en la proyección del personaje femenino y lo amoroso en la obra del escritor al encajar con dicho retrato. Si bien es cierto que estas características –apreciables en posteriores personajes femeninos– son coincidentes, también lo es que dichos rasgos son comunes en figuras femeninas del arte de la época. Asimismo, el retrato de la madre de Azorín no deja de ser una evocación literaria por lo que habría que preguntarse hasta qué punto no deja de ser una mistificación literaria acorde con las premisas estéticas del escritor. Es decir, no es tanto que los personajes femeninos guarden una relación con la madre, sino que la madre no deja de ser un personaje más dentro de la obra del escritor.

En cuanto a la caracterización del personaje, no debe pasar inadvertida la tristeza y la melancolía que desprende, a la vez que la fuerza «llameante» de los ojos; rasgos que podrían aplicarse fácilmente a gran cantidad de personajes femeninos en la obra de Martínez Ruiz Azorín. El tono melancólico, triste, gris de muchos de estos personajes va en consonancia con un tono simbolista que los liga a temas como el tiempo, la vida o la muerte.

Hemos establecido una vinculación con la imagen de la mujer en el arte de Fin de Siglo y, concretamente, Francisco J. Martín vinculaba la presentación de *Ella* con el arte prerrafaelita. Consideramos que para perfilar nítidamente la imagen del personaje en

cuestión debemos recurrir a dos motivos tópicos del arte finisecular: la virgen y la enferma. La primera referencia explícita a la figura de la virgen se produce el significativo Día de Todos los Santos cuando el poeta se encuentra con una joven en el cementerio de San Nicolás, en el cual estaba enterrado en aquel momento Mariano José de Larra; no olvidemos que tanto Larra como el protagonista de la obra comparten el suicidio como solución final. Pero volvamos a la joven del fragmento:

La joven, rubia, pálida, esbelta en su sencillo traje negro, alarga una corona. Y un momento, su figura tenue, extendidos los brazos hacia el cielo, parece arrancada de una tabla gótica – virgen en extática posición, suplicante, angustiada, retorcida por espasmos dolorosos [...] Entre las sombras, la virgen enlutada se esfuma a lo lejos; yo la sigo anonadado y silencioso. (AZORÍN: 1998a, 188)

Es muy significativa la presentación del personaje ya que la propia identificación de la virgen se fundamenta en un discurso intertextual: «parece arrancada de una tabla gótica». Este es un aspecto muy importante, puesto que frecuentemente a lo largo de su novela, Martínez Ruiz Azorín proyecta la imagen de sus personajes femeninos a partir de reelaboraciones de otros discursos artísticos, especialmente la pintura. En este caso, la extasiada espiritualidad de la escena crepuscular enmarcada en el cementerio se refuerza por la referencia a la pintura gótica.

Por otra parte, es interesante considerar la hipótesis apuntada por Francisco J. Martín de que, tal vez, la figura femenina de esta escena no es la misma que ha aparecido anteriormente (MARTÍN: 2000, 198). De hecho, no aparece el pronombre *Ella* en cursiva en ningún momento de la entrada. Es decir, la «Ella» del principio del *Diario* no tiene por qué ser necesariamente la misma del cementerio del día de difuntos y que posteriormente se convertirá en la esposa del protagonista. Martínez Ruiz es deliberadamente ambiguo y esta unidad en la variedad reforzaría la visión del personaje como un tipo femenino concreto que suscita la atracción del diarista.

Además, la descripción de este primer fragmento como «virgen en extática posición, suplicante, angustiada, retorcida por espasmos dolorosos...», podría

relacionarse incluso con la figura de la religiosa o la monja; figura que también conlleva una carga de erotismo en el arte finisecular y que se halla presente en la literatura de Martínez Ruiz, como veremos más adelante.

¿Por qué me quiere a mí? Es una mujer extraordinaria; no se asusta de nada, no se admira de nada. Es una virgen sabia, fuerte e impasible, más adorable que las vírgenes ingenuas y alocadas [...] Diríase que vive sobre la tierra interinamente. Cuando se levanta, cuando se sienta, cuando hace un movimiento cualquiera, su gesto de elegante dejadez, de artístico cansancio, atrae y poderosamente sugiere... (AZORÍN: 1998a, 199-200)

En este segundo fragmento, las alusiones a la «virgen» nos recuerdan lo expuesto sobre el dualismo del eterno femenino a propósito de la imagen de la mujer en el arte de fin de siglo. En este sentido, el tipo de mujer que atrae al personaje queda marcada por la espiritualidad, la idealidad y la pureza de la virgen opuesta a la superficialidad, la carnalidad y el pecado de Eva. No obstante, tampoco podemos ni debemos establecer una correspondencia exacta de la *femme fatale* con las «vírgenes ingenuas y alocadas» mencionadas por el narrador en la cita. Pese a que existe una oposición clara entre una, «sabia, fuerte e impasible», y las otras, «ingenuas y alocadas», la utilización del mismo término de virgen para ambos tipos de mujer nos llevaría a pensar en una idealización general de la figura femenina marcada por la espiritualidad y la pureza.

El segundo motivo que hemos apuntado como esencial en la configuración de la imagen de *Ella* a lo largo de la novela es el de la enferma. Tal como han apuntado Dijkstra, Bornay y María López Fernández para el ámbito español, dicho tópico femenino es un icono recurrente en el arte de fin de siglo. La enfermedad y la debilidad física en la mujer se asocian a una supuesta pureza, además de a una lectura erótica, puesto que proyecta una imagen femenina a merced y disposición del varón. Respecto a esta última cuestión, es ilustrativo recordar como la medicina consideraba que gran parte de los males femeninos tenía un origen sexual. Como señala María López Fernández (2006, 72-74), un claro ejemplo de este gusto por la belleza demacrada por la enfermedad se encuentra en la Concha de *Sonata de otoño* e, incluso, podría rastrearse

en la histeria de la novicia Justina en *La voluntad* por no aludir a referentes mucho más claros en Azorín pero ya fuera de la novela, como serían las débiles muchachas de los balnearios en *Veraneo sentimental*, como veremos. Sea como sea, existe este gusto por la belleza minada en *Diario de un enfermo*:

Nos casamos. Nadie lo ha dicho; pero en el gesto, en los silencios, en el ambiente leo bondadoso deseo de acceder todos a lo que con frase grosera y brutal pudiera llamarse su «último capricho». (AZORÍN: 1998a, 200)

Hemos paseado hoy por la huerta. Débil, extenuada, no puede andar casi. Caminábamos lentamente, nos sentábamos a cada momento. En su limpio traje negro, resalta la mancha pálida de su cara. Está Augusta. La energía de su altivo y sereno espíritu no la abandona. Sonríe, sonríe con su levisima sonrisa de piedad [...] La adoro, la amo apasionadamente como a un hermoso sueño que se desvanece; y la quiero más a medida que más se desvanece... (AZORÍN: 1998a, 206-207)

Es patente la atracción por una mujer en quien contrastan la enfermedad y la debilidad física con un espíritu fuerte «que no la abandona» en su degradación, recalcando así la pureza y la espiritualidad del personaje femenino. El decadentismo de la novela halla aquí una plasmación clara al afirmar que ama a esta mujer «como un sueño que se desvanece»; como si la decadencia enfermiza de *Ella* constituyera un atractivo en tanto que supone la exaltación del espíritu frente a la degeneración del cuerpo físico. Debido a esta intensidad espiritual que caracteriza al personaje de *Ella*, su muerte conlleva la desaparición del único atisbo de prístina idealidad para el protagonista, quien sumido en la sensación de fracaso se ve abocado al suicidio.

Como hemos visto, al apuntar los motivos de la virgen y la enferma se aprecia la influencia de toda la imaginería finisecular que estudiamos anteriormente. No obstante, no puede hablarse de un discurso misógino en la novela ni tampoco en el conjunto de la obra del autor; un discurso que marcaba profundamente estas imágenes femeninas finiseculares. Martínez Ruiz se aleja de una imagen misógina y reformula estos tópicos artísticos asociándolos a una idealización de la mujer, idealización que responde en última instancia a la búsqueda del artista de una transcendencia por encima de la realidad material.

Buena prueba de esta ausencia de misoginia en la novela es la idea del matrimonio que se proyecta en el relato. Aunque inicialmente, el protagonista manifiesta su disconformidad con dicha unión –en un atisbo del amor libre anarquista defendido por Martínez Ruiz en sus artículos– entendiéndola como «propiedad» del hombre, asimismo también intuye que supone un remedio para su crisis anímica: «Hoy ha quedado oficialmente decidida la boda. Siento al escribir estas líneas una extraña emoción. ¿Será mía esta ideal mujer? Encuentro este posesivo repugnante y bárbaro...» (AZORÍN: 1998a, 201). Si además recuperamos la concepción del amor a partir de la reintegración de dos mitades del mito del andrógino, la mujer se entiende como la «compañera» complementaria al varón en una unión de enriquecimiento mutuo.

Pero, realmente, esta unión idílica y satisfactoria para ambos personajes es imposible puesto que ambos son «enfermos». En el caso del diarista, su enfermedad es espiritual si entendemos la enfermedad como la metáfora de la crisis existencial y de valores del nihilismo. Respecto a *Ella*, la enfermedad –siguiendo el canon artístico se trata de tuberculosis– no es una metáfora, sino que es síntoma evidente de la decadencia física. Por tanto, la unión entre los dos personajes está destinada al fracaso y de ahí el placer y la fascinación que el personaje siente ante la figura debilitada y frágil de *Ella*. El amor no supone aquí, como supuestamente pretendía el propio protagonista al expresar un enardecido deseo sexual, el triunfo de la vida sobre la inteligencia. Todo lo contrario, en verdad encarna el enclaustramiento de dos seres ajenos a la realidad. Siguiendo el tópico del artista romántico, el protagonista de *Diario de un enfermo*, al insistir en un amor destinado a la extinción, no hace más que reafirmar orgullosamente su autoexclusión de un mundo que no siente como suyo.

Finalmente, el ideal amado y anhelado por el artista en *Ella*, está también presente en la fascinación experimentada ante la escultura de Teresa de Jesús de Alonso Cano:

Es la escultura esta, una monja en éxtasis, levantada la cara, mirando al infinito, arrobada, ansiosa... Y es tan firme, tan enérgica, tan sincera la expresión toda, que viendo esa maravillosa monja se ve el espíritu vivo, la fe, el fervor, los dolorosos trances de la divina mujer de Ávila.

Yo amo a esa atormentada mujer con amor apasionado y mórbido. ¿Qué artista no la amaría? Teresa de Jesús es nuestra. Representa la fe omnipoderosa, el desprendimiento profundamente artístico de las terrenas cosas, el ansia de infinito, el vuelo firme y sereno al ideal. (AZORÍN: 1998a, 197-198)

La seducción intelectual y vital que ejerce la mística en el protagonista de la novela no es más que una temprana muestra del interés que siempre ejerció dicha figura en el escritor a lo largo de toda su trayectoria.

5.1.2. Las viejas y la muerte

Es una vieja vestida de negro, arrebujada en un gran pañuelo negro. Entre los anchos y salientes pliegues, en lo hondo de la negrura – la seca, rugosa, pálida, exangüe cara, gris la boca, cubierto un ojo, enfermo, por una cortinilla azul. El sol radiante, penetra en el vagón. La cara de la vieja, se ilumina. Destaca violentamente, azulada, cadavérica –media; queda en la sombra, indecisa, negruzca, la otra media. (AZORÍN: 1998a, 191)

El rostro de la vieja vestida de negro iluminado por el Sol adquiere un tono cadavérico. Se trata de uno de los muchos símbolos mortuorios presentes en *Diario de un enfermo*, como apuntó Lily Litvak relacionando la novela con el simbolismo de *La intrusa* de Maeterlinck y su idea de la muerte presente o presentida constantemente (1974, 273-282). De esta manera, la vieja con quien se encuentra el protagonista en un vagón de tercera camino de Toledo forma parte de la creación de una atmósfera acorde con el tono y el sentir decadentista de la novela.

Pero no es esta vieja del tren la única muestra:

Hoy he visitado a una provecta comediente –al final de la calle de Alcalá en un destartado hotelito. He sentido piedad por esta senectud vanidosa y pobre [...] Se respira en el aire la acre frivolidad de las ficciones teatrales; se palpa la inanidad de los fugaces triunfos bambalinescos. [...] La actriz entra. Abultada, informe, perdido el talle, muertos los ojos, apergaminadas las mejillas, hondamente surcada la faz toda –esta pobre comediente por la vanidad forzada a fingir ridículamente en la escena apasionada y riante juventud, sufre y gime en su destartado hotelito, mísera, desdeñada, vieja... (AZORÍN: 1998a, 177-178)

El veinte de febrero, el diarista visita a una vieja y decrepita actriz en quien ya quedan lejos los brillantes años de éxito y reconocimiento. Martínez Ruiz funde en la vieja comediente la farsa de la escena teatral y la farsa de la vida real; un drama en que



Ilustración 9. *Santa Teresa de Jesús*, Alonso Cano, 1628.

resuena el «vanidad de vanidades» bíblico al sentir el poder irreparable y destructor del tiempo sobre la anciana mujer que desprende una terrible tristeza grotesca.

Todas las mañanas, a las ocho, cuando voy a San Isidro, me encuentro en la calle de Botoneras, frente a las dos tabernas juntas, a una vieja, la tía Antonia. La tía Antonia es chiquita, desarrapada, sucia, astrosa; marcha apoyada en un sobado palo; canta a ratos; bebe siempre. El vaho recio de las dos tabernas la atrae; el alcohol la posesiona. No tiene idea del espacio ni del tiempo; ignora lo que pasa; no percibe las cosas; no sabe que vive, ni advertirá la muerte.

La tía Antonia vive poderosamente sin vivir: vive la nada, la voluptuosa y liberadora Nada. (AZORÍN: 1998a, 190)

En la entrada del trece de noviembre el diarista describe a la tía Antonia, quien sigue la misma línea que el personaje anterior de la actriz, aunque nos encontremos ahora ante la figura de la mendiga borracha que encuentra en el alcohol la vía para un nihilismo anulador de la voluntad de vivir y del sufrimiento. Es curioso que esta figura «liberada» anteceda a la mujer de rostro cadavérico del vagón de tren. En el fondo, ambas, son anticipos de la muerte del protagonista con que se cierra la novela.

La presencia de las ancianas es un aspecto que no debe perderse de vista en el estudio de los personajes femeninos en José Martínez Ruiz *Azorín*. La figura de la vieja es un motivo recurrente en su obra y va asociarse al tema del tiempo y de la muerte, como acabamos de observar.

No obstante, el sentido de la muerte en el debut novelesco del escritor no se limita a las ancianas. La enfermiza condición de *Ella* es un rasgo vinculado a la muerte y Martínez Ruiz así lo expresa claramente en diversos momentos: «A sus reflejos, he visto pegada a los cristales, como a través de la mirilla de un féretro, su cara pálida, pálida...» (AZORÍN: 1998a, 189). Los personajes femeninos de su primera novela se convierten así en un temprano ejemplo de cómo la mujer personifica uno de los grandes temas y obsesiones del autor: la muerte. De hecho, en *Diario de un enfermo*, el escritor reproduce por primera vez el episodio vivido junto a Baroja del encuentro con un ataúd blanco por las calles de Toledo. Un hecho narrado también en *La voluntad* y en *Camino*

de perfección del novelista vasco y que plasma la fascinación que el personaje, dejándose arrastrar por su decadentismo pesimista, experimenta por la muerte:

Al pasar por una calle, he visto a un hombre que llevaba a cuestas un ataúd blanco listado de oro. He sentido la sugestión irresistible, avasalladora de seguirle. Le he seguido, emocionado, ansioso, tembloroso, atraído por la fuerza poderosa del misterio y de la muerte [...] Un momento me quedo atrás, y a lo lejos, en la negrura hórrida de una angosta calleja, percibo tambaleante, próxima a perderse, la mancha blanquecina que me llama. (AZORÍN: 1998a, 192)

La persecución frenética a la que se lanza entre las estrechas y oscuras calles toledanas es el correlato del mismo viaje hacia la muerte que ha recorrido el personaje a través de su diario; siendo incapaz de hallar sosiego y expresando la dolorosa inadaptación a la realidad de un sujeto en crisis.

5.2. LA VOLUNTAD (1902)

5.2.1. Justina: colapso paralelo

Por descontado, si hay un personaje femenino que destaque sobre todos en *La voluntad* es Justina. La joven muchacha de Yecla constituye, junto a su tío el sacerdote Puche, el paralelo a la pareja formada por Yuste y Azorín y, por tanto, a la hora de interpretar el personaje de Justina es necesario hacerlo a partir de este paralelismo con Azorín. Ambos jóvenes actúan en la novela guiados bajo la influencia de sus respectivos preceptores, quienes funcionan en *La voluntad* como botón de muestra del conflicto entre ciencia y fe; un conflicto resuelto en una ascética renuncia al mundo y en una ciencia no menos desvitalizadora (LOZANO MARCO: 1998b, 95-96). Este paralelismo entre Justina y Azorín, es ejemplo de cómo el personaje femenino se subordina en esta novela al núcleo narrativo y reflexivo constituido por el personaje protagonista mostrando el fracaso o colapso por la vía religiosa. Si establecíamos anteriormente que el núcleo de *La voluntad* es la oposición entre inteligencia y vida, encarnando Azorín el colapso vital a través de una hipertrofia de la intelectualidad que anula el goce pleno y satisfactorio de la vida, el personaje de Justina representa la

misma anulación y colapso vital, aunque en su caso llegue a través de la renuncia a la vida mundana siendo ganada por su tío para la vida monástica. Durante su reclusión conventual, la voluntad de la joven se disgregará paulatinamente, disgregación que culmina con la expiración de Justina en una escena de honda voluptuosidad.

En cuanto a la caracterización de la joven, debemos citar su descripción inicial, la cual permite establecer una atingencia clara con la silueta femenina perfilada ya nítidamente en *Diario de un enfermo*.

Justina es una moza fina y blanca. A través de su epidermis transparente, resalta la tenue red de las venillas azuladas. Cercan sus ojos llameantes anchas ojeras. Y sus rizados bucles rubios asoman por la negrura del manto, que se contrae ligeramente al cuello y cae luego sobre la espalda en amplia oleada [...] Alma cándida y ardorosa, pronta a la abnegación o al desconsuelo, recoge píamente las palabras del maestro. (AZORÍN: 1998a, 224)

Respecto a esta cuestión, resultaría conveniente en este momento ahondar en la relación que se establece entre los personajes de Azorín y Justina y cómo esta se presenta al lector. Una diferencia importante en esta relación respecto a la presentada en *Diario de un enfermo*, su precedente inmediato, es que: «No la vemos nacer, crecer y adelantar; se nos ofrece sólo cómo hecho consumado» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 98). Aunque en la primera novela del escritor tampoco se apreciaba un amplio desarrollo del noviazgo entre los dos personajes, sí que asistíamos al inicio de la relación y algunos breves encuentros antes del matrimonio. En cuanto a Justina y Azorín, estos asoman en la novela por primera vez en los capítulos segundo y tercero, respectivamente, de la primera parte. Su primera aparición es ya significativa del paralelismo que apuntamos al principio, ya que los dos capítulos muestran a los jóvenes escuchando las enseñanzas de sus maestros Puche y Yuste; aunque es cierto que posteriormente las conversaciones de Yuste y Azorín adquieren un desarrollo ampliamente superior. En este capítulo tercero (AZORÍN: 1998a, 223-226), Justina atiende las palabras de su tío y mentor quien la instruye en una concepción dolorosa y triste del Mundo donde sólo el amor de Dios

otorga la paz. Las palabras de Puche calan en su sobrina quien finalmente suspira: «-La vida es un valle de lágrimas» (AZORÍN: 1998a, 226).

Tras la lección de Yuste a su discípulo, en el capítulo cuarto, sabemos gracias a las palabras de un «truhán» con un clérigo en el umbral de la iglesia que: «Puche se opone de tal modo al casamiento, que Justina será monja antes que mujer de Azorín» (AZORÍN: 1998a, 233). En el capítulo undécimo conocemos la reacción del joven:

Esta mañana Azorín está furioso. Es indudable que con toda su impasibilidad, con toda su indiferencia, Azorín siente por Justina una pasión que podríamos llamar frenética [...] ¿Quiere realmente Azorín a Justina? Se puede asegurar que sí; pero es algo a manera de un amor intelectual, de un afecto vago y misterioso, de un ansia que llega a temporadas y a temporadas se marcha. Y ahora, en estos días, en que la decisión del cura Puche en oponerse a tales amoríos se ha manifestado decidida, Azorín ha sentido ante tal contrariedad –y como es natural, según la conocida psicología del amor– un vehemente reverdecimiento de su pasión. (AZORÍN: 1998a, 259-260)

El furor del joven parece comprensible y natural, pero no deja de ser una reacción fruto de la «conocida psicología del amor» como afirma el narrador. Cabría plantearse hasta qué punto el enfado del personaje responde a la posibilidad de no estar con Justina o, en cambio, al obstáculo que supone para su voluntad el deseo de Puche. Además, en este mismo capítulo, la indecisión que siente Azorín sobre sus propios sentimientos hacia Justina coincide con la aparición por primera vez de Iluminada, quien ha transmitido al protagonista las malas noticias. El protagonista siente cierto gozo ante esta muchacha resuelta y de voluntad firme, «Azorín experimenta cierto encanto charlando con Iluminada (se puede decir discretamente y sin que llegue a oídos de Justina)» (AZORÍN: 1998a, 259). De esta manera, se introduce ya la influencia sugestionadora que ejercerá Iluminada sobre el carácter abúlico de Azorín.

Finalmente, la noche de Jueves Santo en el capítulo XV, mientras la joven pareja visita los monumentos acompañados de Iluminada y la madre de Justina, se produce la separación entre Azorín y Justin, quedando rota para siempre «esta simpatía melancólica –más que amor– de un espíritu por otro espíritu.» (AZORÍN: 1998a, 276).

Como describe el narrador, es una ruptura silenciosa y suave, sin aspavientos e instintiva entre dos almas tan afines. Incluso el propio Azorín, parece encontrar un consuelo para su separación mientras reflexiona sobre la grandeza moral de la vida religiosa que adoptará Justina en poco tiempo: «Y siendo su vida más artística, es más moral, más justa y más humana» (AZORÍN: 1998a, 277).

Generalmente, se ha hablado del sentimiento amoroso en la obra del escritor reduciéndolo a una vaga amistad o simpatía entre hombre y mujer. Tal como se plantea la relación entre Azorín y Justina en *La voluntad*, esta encajaría en gran medida con dicha afirmación. No obstante, cabría preguntarse el porqué de la naturaleza del sentimiento amoroso entre ambos personajes. Aunque existe el deseo sexual, al menos en el caso de Justina como veremos a continuación, la relación entre ambos acaba reducida a esta difusa amistad o sintonía espiritual porque ambos, como ya dijimos, son dos seres inmersos en un trayecto hacia la abulia absoluta que viven todo un proceso de anulación de su voluntad y de cualquier exaltación vital. El de Justina será más breve y directo a través de su restiro conventual y el de Azorín, entregado a la intelectualidad sin causa que la haga fructífera, ocupará más páginas pero el resultado será el mismo para ambos. Por tanto, el amor y el sexo, expresiones máximas de una vida plena, son objetivos imposibles para dos seres tan afines en su abulia. Azorín, ser carente de voluntad, se sentirá verdaderamente atraído por aquello de lo que carece: voluntad enérgica y decidida; representada, como veremos, por Iluminada.

Tras esta pacífica separación entre Azorín y Justina en esta primera parte de la novela, los capítulos de Azorín alternan con la vida ascética del personaje femenino. En primer lugar, como la *Ella* de *Diario de un enfermo*, el personaje de Justina queda marcado por una honda espiritualidad aunque, como puede observarse, existen

divergencias considerables. A este respecto, es ilustrativo el siguiente fragmento del capítulo XVII de la primera parte:

Justina, que es una buena muchacha, duda si querer a Azorín es un tremendo pecado [...] Ella al principio de su vida contemplativa ha sentido inefables dulzuras; sentía también un enorme entusiasmo, un singular ardimiento. El fenómeno está previsto en los manuales de mística: es cosa esta que les ocurre a todos los místicos noveles. Y después de este entusiasmo se afirma también que sucede un estado de desasosiego, de angustia, de dureza de corazón, de desaliento muy desagradable [...] Arbiol, sobre todo, es de una fineza y de una sagacidad estupendas, y su libro *La religiosa instruida*, en que va examinando menudamente la mentalidad de las novicias y profesas, es un admirable estudio de psicología femenina, tan grato de leer como una novela de Bourget o de Prevost [...] ¡La pobre sufre mucho! El ángel bueno que llevamos a nuestro lado la empuja suavemente hacia el camino de la perfección; pero el demonio - ¡ese eterno enemigo del género humano! - le pone ante los ojos la figura gallarda de un hombre fuerte que la abraza, que pasa sus manos sobre sus cabellos finos, sobre su cuerpo sedoso, que la besa en los labios con un beso largo, muy largo, apasionado (AZORÍN: 1998a, 287-88)

El inicio y el final de la cita son muy interesantes ya que en ellos observamos el deseo que invade el ánimo de la joven. Las enseñanzas de su tío y mentor Puche apartándola de los «intereses mundanos» e inculcándole la grandeza del retiro espiritual originan titubeos en el personaje, quien incluso duda de la bondad de su amor por Azorín. Las dudas de la muchacha ahondan en su ser causándole un profundo sufrimiento puesto que la represión que supone su futuro sacrificio religioso no hace más que enardecer, como leemos al final del texto, el deseo sexual de Justina, quien anhela en sueños el amor y el contacto físico con un hombre «gallardo» y «fuerte». Al mostrar el deseo sexual de Justina, aunque sea atormentado por sus dudas ascéticas, Martínez Ruiz establece una diferencia remarcable respecto a su novela anterior, en la que el foco recaía sobre el deseo sexual del protagonista masculino. De esta manera, el narrador presenta una Justina escindida entre los «intereses mundanos» y la espiritualidad y la pureza de la vida conventual. En este sentido, debe señalarse como la misma voz indica un referente a tener en cuenta: los manuales de mística. Particularmente, el de Arbiol, calificado como un estudio agudo de «psicología femenina» y «tan grato de leer como novelas de Bourget y Prevost». Obviamente, la comparación del manual místico con dichas novelas no debe pasar inadvertida y es un

ejemplo del erotismo que rodea a la figura de Justina, respecto a la cual no puede olvidarse su condición de novicia. Asimismo, en el mismo capítulo el narrador muestra su rechazo a que Justina se encierre entre las paredes de un convento, «¡Esto es ridículo!» (AZORÍN: 1998a, 287) afirma. La tensión que siente Justina y que nos transmite el narrador se relaciona con esa oposición entre inteligencia y vida de la que venimos hablando. La represión conventual, la renuncia al amor por Azorín a la que se ve obligada Justina, es una prueba más de antivitalismo, como lo es la hipertrofia intelectual del protagonista masculino.

A pesar de la fuerte tensión que anida en el espíritu de la joven, finalmente decide ingresar en la orden de las franciscanas, tal como se narra en el capítulo XXI que concluye con una afirmación rotunda destacada en cursiva por el propio autor: «Justina es ya novicia: *su Voluntad ha muerto*» (AZORÍN: 1998a, 298). Martínez Ruiz ha utilizado la imagen de la muerte a lo largo del capítulo en una escena cargada de solemne silencio roto tan sólo por las oraciones de las religiosas. Como si de un funeral se tratara, Justina es descrita como una muerta en vida: «Justina se tiende sobre el paño, como si estuviera muerta, inmóvil, rígida» (AZORÍN: 1998a, 297) y «mientras Justina yace con las finas manos cruzadas sobre el pecho, pálida, con los ojos cerrados» (AZORÍN: 1998a, 297).

La muerte de la voluntad del personaje anunciada en este capítulo XXI se prolonga en el XXIII cuando se hace manifiesto el dolor del personaje al contemplar el cuadro que adorna su austera celda *Idea de una religiosa mortificada*:

Justina mira esta religiosa clavada en el madero y piensa en sí misma. Ella también mortifica sus ojos, su oca, sus manos, su carne toda; ella también suplica al Esposo que no la abandone; ella tiene fe; ella espera; ella ama... Y, sin embargo, siente una gran tristeza, siente un íntimo desconsuelo. Y su cara está cada vez más blanca y sus manos más transparentes. (AZORÍN: 1998a, 302)

Justina ha renunciado a la vida, creyendo las palabras de su tío Puche quien la alertaba del mal y el dolor de la vida terrenal. La joven ha renunciado a cualquier goce

vital en favor de un sacrificio religioso que no le aporta la satisfacción y el consuelo que quizás esperaba hallar. En una imagen final de gran efectismo, a la muerte de la voluntad seguirá la muerte física del personaje, representada aquí con unas manos «transparentes» que anticipan la futura «disolución» material de Justina.

El fatal desenlace se produce en el capítulo XXVIII. Si en el capítulo anterior el dolor y desánimo de Justina se plasmaba a través de la relación intertextual con un cuadro, en este el autor recurre a una descripción de gran plasticidad que nos presenta a Justina en el huerto del convento; una imagen que guarda estrecha relación con cuadros de la época:

Al pie de un ciprés una religiosa lee en un libro. En el ciprés se para un pájaro y gorjea. La monja levanta los ojos y le mira absorta. El libro cae de sus manos. En la primera hoja pone con letra grande y delgada: †*En uso de sor Justina de la Purificación, que Dios haga santa y muy perfecta religiosa.*

Justina está pálida; su cuerpo es tenue; sus manos son transparentes; sus ojos miran ávidos... (AZORÍN: 1998a, 314)

La misma palidez, transparencia, mirada y gesto, observamos en la escena de su muerte, cuando en una visión mística contempla Justina el reino de los cielos hacia el cual asciende su alma para encontrarse con Jesús:

Justina tiene la cara blanca; sus ojos miran extáticos. Extenuada, ansiosa, jadeante, su mirada se enturbia y su cuerpo cae desplomado.

Y entonces, Justina contempla, iluminado por espléndidos resplandores, el reino de los cielos [...] Jesús la coge de la mano. Justina franquea la puerta de la Gloria. Y en el mismo instante su envoltura terrena gime blandamente y se agita en convulsión postrera. (AZORÍN: 1998a, 315-316)

Para terminar de profundizar en el sentido y la imagen de la novicia Justina debemos dedicar algunas palabras a la figura de la monja y su carga erótica o sensual en el arte. En lo que respecta a Justina, su tratamiento no debe interpretarse como una novedad de la época sino que procede de toda una tradición, como bien puede comprobarse en la literatura española. Respecto al caso de Martínez Ruiz, resulta interesante recuperar a Joan Maragall y su *Visions i Cants* (1900) y, más concretamente, el poema *El comte Arnau* que narra la seducción de la abadesa de San Joan de les



IDEA DE UNA RELIGIOSA MORTIFICADA

segun se representa en el cuadro que hay en la Sala capitular del Convento de las S.^{as} Descalzas R.^{as} de Madrid, y en el de Capuchinas del Desierto de penitencia de Granada.

Ilustración 10. Idea de una religiosa mortificada²⁵

²⁵ Estampa que contempla la novicia Justina en el capítulo xxiii de la primera parte (AZORÍN: 1998a, 301-302). Reproduce el cuadro, tal como se indica, que hay en la Sala capitular del Convento de las Descalzas de Madrid y en el de Capuchinas del Desierto de penitencia de Granada. La representación y las leyendas muestran la mortificación corporal como vía para la pureza espiritual.



Ilustración 11. Mateu Balash, *En el claustre*, 1895²⁶

²⁶ Este cuadro presenta una gran similitud con la descripción de Justina en el huerto. La imagen de extenuación es la misma, así como el marco conventual y los cipreses como símbolo de la muerte.

Abadesses. Un ejemplar de dicho libro dedicado por el propio Maragall se conserva en la Casa-Museo Azorín y aunque en *La voluntad* no hay referencia directa alguna a dicho poema sí que está presente en *Diario de un enfermo*:

Distingo en primer término, inmóvil, rígida, una monja pálida, bajos los ojos, abultada la cara; una monja como la del poeta:

*Té la cara carnosa i molt afable,
i un xic de sota-barba arrodonida,
i un clot a cada galta.* (AZORÍN: 1998a, 193)

La visión de la religiosa cautiva al diarista quien entiende la vida religiosa como una vida intensa y profunda, de la misma manera que el personaje de Azorín cuando se consolaba tras la ruptura con la muchacha. En el personaje de Justina cristaliza la fascinación que suscita en Martínez Ruiz la figura de la religiosa que constituye en su renuncia al mundo otra vía de objetivación de la voluntad como lo era el arte para el hombre de genio; un rasgo observable igualmente, por otra parte, en el interés y admiración por Santa Teresa. La vida religiosa se equipara al genio creador en tanto que ambos renuncian a la voluntad de vivir y, teóricamente, al sufrimiento generado por el perpetuo desear de la voluntad. No obstante, en el caso de Justina esta visión «artística», moral, justa y humana de la vida de la religiosa contrasta con la progresiva pérdida de voluntad y el trágico final del personaje que ha sufrido la influencia «negativa» y antivitalista de su tío, el padre Puche. Por tanto, el sentimiento del pecado, asentado en el deseo experimentado por el recuerdo de Azorín, impide la vivencia satisfactoria de su renuncia religiosa.

Lo que nos interesa como algo propio a este fin de siglo, consiste en que en torno a la figura de la religiosa se produjo una asociación entre tres conceptos: debilidad, misticismo e histeria. El atractivo de la figura de la monja residía en su proyección como refugio de pureza física y moral frente a la silueta amenazadora de la *femme fatale* de la época. Una pureza, en añadidura, plasmada gráficamente en una figura frágil y

débil. La asociación del misticismo con la sexualidad no es nueva, pero si a ello le unimos su relación en dicho momento con la histeria, cuyo origen se consideraba sexual, el círculo de erotismo y sexualidad queda perfectamente trazado. Respecto a este tema, resulta curioso que un crítico como Martínez Cachero haya obviado –si bien es cierto que su artículo aborda el componente católico en *La voluntad*– el ingrediente voluptuoso en los capítulos que acabamos de comentar sobre la vida conventual de Justina: «estimo tales capítulos como manifestación del modernista cuidado de la belleza, pero exento de cualquier contaminación sensual al estilo del erotismo sacroprofano cultivado a la sazón por un Valle-Inclán o un Villaespesa [...]» (MARTÍNEZ CACHERO: 1993, 31-32). A nuestro parecer, la diferencia no estriba en el contenido, puesto que si existiría «contaminación sensual» en la escena, sino en la divergencia estilística y en la «presentación» del cuadro.

Sintetizando lo expuesto sobre Justina, en ella convive por una parte la de servir de paralelo, como expusimos desde el principio, a Azorín narrando un proceso de colapso espiritual y anulación de la voluntad, a la vez que se proyecta sobre ella la imagen de la religiosa bajo la cual subyace un componente erótico acorde con la imaginaria finisecular.

5.2.2. Iluminada

Esta Iluminada es amiga íntima y vecina de Justina; es una muchacha inteligente, vivaz, autoritaria, imperativa. Habla resueltamente, y su cuerpo todo, joven y fuerte, vibra de energía, cada vez que pone su empeño en algo. Iluminada es un genial ejemplar de una voluntad espontánea y libre, sus observaciones serán decisivas y sus gustos, órdenes. Y como esto es bello, como es hermoso este desenvolvimiento incontestable de una personalidad, en tiempos en que no hay personalidades, Azorín experimenta cierto encanto charlando con Iluminada (se puede decir discretamente y sin que llegue a oídos de Justina); y se complace en ver su gesto, su erguirse gallardo, su andar firme y resuelto, y en observar cómo pasan por ella las simpatías extremadas, los caprichos fugitivos, los desprecios, los odios impetuosos y voraces. (AZORÍN: 1998a, 259)

Desde el primer momento, hay una oposición explícita entre Iluminada, por una parte, y Justina y Azorín por otra, ambos carentes de voluntad. En este punto,

Iluminada, toda fuerza, vitalidad y voluntad logrará imponerse a los dos. Primero ante Justina, al ocupar finalmente su lugar como pareja del personaje masculino, y seguidamente frente a Azorín, al quedar el personaje sometido por este prototipo de mujer dominante que asumirá la guía de la ya extinguida voluntad del protagonista.

Es interesante recordar ahora las palabras de Margarita Nelken respecto a este personaje citadas en el principio de este trabajo: « (un hombre) anulado no sólo por la incomprensión y la contraproducente influencia de su mujer, sino también por el ambiente de incomodidad que le ha sido creado por ésta» (NELKEN: 1975, 212). Obviamente, la escritora feminista no podía ver en la Iluminada del final del libro la compañera complementaria del hombre que ella defendía, en tanto que el personaje supone un obstáculo y una influencia negativa para el desarrollo de Azorín: un hombre sin voluntad cuyo talento se sume en el ambiente de mediocridad envolvente. Pero esta lectura de Nelken resulta aún más sugestiva si la comparamos con las propias palabras del narrador respecto a Iluminada:

De cuando en cuando, alguna mañana, al retorno de misa, entra Iluminada, enhiesta, fuerte, imperativa, sana. Y sus risas resuenan en la casa, va, viene, arregla un mueble, charla con una criada, impone a todos jovialmente su voluntad incontrastable. Azorín se complace viéndola. Iluminada es una fuerza libre de la naturaleza [...] «Y después de todo ¡qué importa!», piensa Azorín; «después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme a vivir [...] Así, me explico la sugestión que ejerce sobre mí... y si yo me casara con ella la unidad psicológica estaría completa.» (AZORÍN: 1998a, 312)

Ya que Azorín carece de voluntad, Iluminada, «fuerza libre de la naturaleza», compensará dicha falta y el matrimonio constituirá una «unidad psicológica completa»; una unidad que el mismo protagonista reconoce sustentada en que la mujer absorba «media vida». Por descontado, como ya apuntamos en el apartado anterior, Azorín no puede plantearse realmente como compañera a la mujer que supone un reflejo de su propia espiritualidad, Justina, puesto que ambos poseen la misma carencia. Azorín cree firmemente que un apacible y burgués matrimonio, alejado de sus momentáneas

exaltaciones de ánimo, le aportará estabilidad y calma compensando su debilidad anímica. Tal como también imagina en el capítulo IV de la segunda parte cuando en Toledo una joven acompañada de una anciana llama su atención poderosamente y con un «apetito» sexual que no encontramos referido en ningún momento a otra mujer de la novela:

Azorín, que está cansado de bullanguerías literarias, sería muy feliz casándose con esta muchachita del manto negro. «Sí, sería muy feliz», piensa; viviría en esa casa grande, en una callada y vegetabilidad voluptuosa, en medio de este pueblo artístico y silencioso [...] Y yo viviría feliz siendo, aquí en Toledo, un hombre metódico y catarroso... con esta niñita apetitosa, de erguidos senos e incitantes pudores...» (AZORÍN: 1998a, 331)

Finalmente, seducido por la fuerza anímica de Iluminada y creyendo que el matrimonio constituirá un refugio para un ser de voluntad destruida como él, el protagonista cede ante Iluminada y se sumerge en un anodino matrimonio en el que «vive como una cosa» (AZORÍN: 1998a, 388) anulado por la omnipresencia de su esposa, como comenta Martínez Ruiz en el epílogo.

Si nos adentramos en un análisis comparativo entre Justina e Iluminada, es particularmente interesante la afirmación de Martínez Cachero sobre ambas mujeres:

El amor es la sola fuerza poderosa para que esa armonía se produzca, pero las dos muchachas –Justina e Iluminada– que lo encarnan cerca de Azorín son personas nada idóneas para una tal empresa, a la cual no ayuda por su parte la extraña atonía amorosa de aquél. (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 107)

Según Martínez Cachero, el amor podría aportar el equilibrio necesario que solucionara la antinomia entre inteligencia y vida, y así parece que lo intuye Azorín cuando imagina una engañosa felicidad matrimonial. Pero la coexistencia entre inteligencia y vida, por el momento, es imposible y Justina e Iluminada representan en consecuencia casos extremos –la primera por falta y la segunda por exceso– y opuestos incapaces de aportar a Azorín el equilibrio necesario que lo aleje de la hipertrofia antivitalista de su intelecto.

Por otra parte, Iluminada puede servirnos para adentrarnos un poco más en la cuestión del amor en la obra azoriniana, puesto que si su personaje se asocia a la

voluntad, la cual desde la óptica schopenhaueriana sólo ansiaba perpetuarse, quedando el amor como subterfugio de la supervivencia de la especie a través del sexo, habría resultado posible un acercamiento más carnal y explícito del personaje en tanto que fuerza libre de la naturaleza. Pero no es así y no alcanza en ningún momento el componente sensual que sí presentaba la espiritualidad de Justina para el lector, que no para Azorín. Tal vez, debamos encontrar la explicación de dicho tratamiento en su estricta función como objeto subordinado al protagonista, siendo uno de los elementos que desempeñan finalmente un papel clave en la disgregación de la voluntad del personaje y en la consolidación de un ambiente mediocre y vulgar. La voluntad en su manifestación como fuente de dolor y sufrimiento para la humanidad se manifiesta claramente en *Iluminada*, imponiéndose primero a Justina y finalmente a Azorín en el matrimonio.

Esta proyección monótona y grisácea del matrimonio, entendido principalmente como anulación y privación de la libertad y voluntad del individuo puede rastrearse en algunos artículos del autor y su cotejo con la novela resulta francamente revelador para iluminar el tema.

Un primer ejemplo es «El divorcio» (*España*, 20 de enero de 1904), dos años después de publicar *La voluntad* y, por tanto, lejos ya de la visión anarquista y revolucionaria de la juventud, el cual es una contestación a la propuesta de Carmen de Burgos de interrogar a diversos intelectuales de la época sobre el divorcio. Martínez Ruiz se muestra abiertamente a favor de la separación de los cónyuges afirmando: «Yo soy partidario del divorcio. Yo estoy divorciado, no una, sino dos, sino tres, sino cuatro veces», para iniciar a continuación un juego de suposición de posibles vidas matrimoniales con mujeres que, en determinado momento, pudieron haberle atraído. Una en particular merece nuestra atención:

Y si os acercáis a él y escucháis sus palabras, os percatareis de que este hombre, que fue antes inteligente, vivo generoso, audaz, emprendedor, es a la hora presente un desdichado autómeta... Y ahora vive encerrado y silencioso en este pueblo. Todos los días se levanta a la misma hora; todos los minutos de su vida son iguales; las campanas de las ocho o diez iglesias de la ciudad tocan continuamente; su mujer ha llenado la casa de santos con candelicas encendidas [...] Y luego, sobre todas estas obsesiones de su espíritu, los detalles de la vida íntima y diaria le desesperan con esta mansa y feroz desesperación que no se traduce ya en gritos, ni en imprecaciones, ni en insultos, ni en golpes [...] Y después, por encima de todo esto, de las angustias económicas y de las intolerables y continuas molestias íntimas, está la soledad moral e intelectual en que se halla...

La descripción del matrimonio vulgar, anodino y monótono guarda una estrecha relación con el presentado en *La voluntad*.

Si queremos ahondar aún más, no sólo en el matrimonio entendido como institución, sino en la simple relación y convivencia entre el hombre y la mujer, nos interesa comentar ahora tres artículos-cuento: «Las ilusiones perdidas» (*El Pueblo*, 5 de diciembre de 1895), «Delirante» (*El País*, 21 de diciembre de 1896) y «Amor» (*La Federación*, 6 de enero de 1898). Tres textos vinculados por el motivo de la pareja artista-mujer, a pesar de las divergencias existentes entre los tres ejemplos. En el primero de ellos, «Las ilusiones perdidas», la mujer funciona como apoyo complementario al artista permitiéndole desarrollar su labor: « ¡él trabajando, haciendo saltar de su pluma potentes creaciones!; ella inspirándole, atendiendo a sus menores deseos, cuidándolo como se cuida a un hijo enfermo». Esta relación de inspiración se asemeja a la del protagonista del *Diario de un enfermo* y *Ella* e, igualmente, su muerte genera dolor y sufrimiento al hombre. Respecto a este cuento, no podemos obviar algunas palabras de la cita anterior, donde el hombre es cuidado como un «hijo enfermo» y, posteriormente, se define el sentimiento hacia la amante de la siguiente manera: «la quería como se quiere a una Virgen, a una madre». La referencia a la figura maternal es explícita y conectaría, desde una lectura autobiográfica, con el supuesto complejo de Edipo de Martínez Ruiz, pero también es cierto que es un punto atingente con el feminismo de la época. Pensemos en el posterior feminismo relacional y la

complementariedad sexual en el que se enmarcan figuras como Nelken y la importancia de la maternidad como esencia definitoria de la mujer; ésta debía ser como una madre para el hombre en tanto que ayuda y protección para su desarrollo. No es esta una idea aislada si tenemos en cuenta que también aparece en «Avisos de este», artículo de (*El Progreso*, 5 de noviembre de 1897), donde se habla sobre la mujer como apoyo para el intelectual y el artista en referencia a la *Psicología del amor* de Urbano González Serrano:

Y estudia la pasión de la mujer por el hombre de letras, su colaboración solícita en la obra del artista, los numerosos casos de admiraciones silenciosas de mujeres por grandes autores, publicistas, sabios, poetas...

En «Delirante», el tratamiento es completamente distinto, puesto que la monotonía de la relación, pasada la primera etapa pasional, entorpece la labor literaria del protagonista que optará por vivir solo. Esta defensa de la libertad, opuesta a la regularidad y las obligaciones matrimoniales es la misma que aparecía en un artículo ya citado, «El divorcio»:

Ahora estoy libre, en mi cuarto de soltero, ante mi mesa, con mis cuartillas, mis plumas y mis libros, feliz bajo mi capa y mi sombrero de bohemio, escribiendo lo que yo quiero, saltando de uno en otro periódico, sin que me contenga el pan de los hijos, ni me fuerce el pago del alquiler a tales o cuales humillaciones, sin hacer nada cuando me place no hacer nada.

Finalmente, en «Amor» (*La Federación*, 16-1-98), artículo que ya comentamos en relación a *Diario de un enfermo*, se plantea el cese de su vida literaria en favor de una vivencia plena de la relación entre hombre y mujer. El personaje escritor renuncia a su obra y opta por «escribir» una obra mayor: «haremos un libro grandioso que se titula Amor».

A partir de estos textos, observamos cómo sobre un mismo motivo José Martínez Ruiz ha dispuesto desarrollos o soluciones distintas que nos permiten reflexionar como la relación amorosa y la mujer, como parte fundamental en ella, adquieren en nuestro autor matices distintos imposibilitando una lectura única. En estos primeros años, el

escritor oscila entre una visión crítica no sólo del matrimonio sino de la propia relación con la mujer y un enfoque positiva de la mujer como complemento para el hombre, principalmente el de genio.

5.2.3. La vieja y la niña

Y entre dos estantes cuelga un cuadro patinoso. El cuadro es triste. De pie, una dama de angulosa cara tiene de la mano a una niña; la niña muestra en la mano tres claveles, dos blancos y uno rojo. A la derecha del grupo hay una mesa; encima de la mesa hay un cráneo. En el fondo, sobre la pared, un letrero dice: *Nascendo morimur*. Y la anciana y la niña, atentas, cuidadosas, reflexivas, parecen escrutar con su mirada interrogante el misterio infinito. (AZORÍN: 1998a, 227)

La vieja y la niña salen al final de la tienda. Azorín las sigue. Bajan por las empinadas escaleras del Cristo de la Sangre; luego recorren intrincado laberinto de callejuelas retorcidas; al fin, desaparecen en la penumbra como dos fantasmas. Suena un portazo... Y Azorín permanece inmóvil, extático, viendo desvanecerse su ensueño. Entonces, en la lejanía, ve pasar, bajo la mortecina claridad de un farol, una mancha blanca en que cabrillean vivos reflejos metálicos. La mancha se aproxima en rápidos tambaleos. Azorín ve que es un ataúd blanco que un hombre lleva a cuestas. (AZORÍN: 1998a, 330-332)

El primer fragmento describe un cuadro del despacho de Yuste en el capítulo III de la primera parte de la novela, cuando entramos por primera vez en este espacio tan importante para la formación del espíritu de Azorín. La segunda cita, corresponde al capítulo IV de la segunda parte, con el protagonista en Toledo, y narra los momentos previos al encuentro con el ataúd blanco. Un suceso que ya había narrado Martínez Ruiz en *Diario de un enfermo* y que también fue recogido por Baroja en *Camino de perfección* (1902).

Son dos capítulos situados en el principio de sus respectivas partes y, además, casi de manera idéntica: uno es el tercero y el otro es el cuarto. Este paralelismo se ve reforzado por el mismo motivo: la pareja de la vieja y la niña. El cuadro de Yuste muestra claramente la idea del devenir del tiempo en las dos figuras, vejez y juventud, marcadas por la muerte simbolizada en la calavera sobre la mesa. En el segundo fragmento, vuelve la misma pareja y lo que parece en un primer momento la ensoñación de una feliz, a la vez que adormecedora vida conyugal de Azorín con la «niña», es el umbral del encuentro con la realidad de la muerte, final último del devenir temporal.

Una «presencia» aún más aguda si reparamos en cómo surge de una atmósfera entre la realidad y la ensoñación en que el personaje se ha adentrado siguiendo por las retorcidas callejuelas a las dos mujeres, desaparecidas «en la penumbra como dos fantasmas» para dejar paso a la visión del simbólico féretro.

Esta repetición del mismo motivo logra que las dos primeras partes de la novela queden marcadas desde el inicio por dos temas principales de la obra de Azorín: el tiempo y la muerte. El valor de la vieja y la niña en *La voluntad* nos trae de vuelta lo apuntado sobre la repetición y la unicidad de los personajes azorinianos, en como esa unicidad lo es en tanto que encarnación de los temas fundamentales de su literatura. Si *Diario de un enfermo* y *La voluntad* son novelas construidas al amparo de la tensión entre inteligencia y voluntad con protagonistas vencidos ante el peso de una intelectualidad atrofiada que les impide un goce pleno de la vida, habría que pensar hasta qué punto este desajuste entre ambos valores y el mensaje pesimista que se desprende de los dos finales es consecuencia de una visión fatalista de la existencia sometida al paso del tiempo y la muerte.

5.3. ANTONIO AZORÍN (1903)

5.3.1. Pepita Sarrió

Pese a que, aparentemente, la mujer en esta novela no alcanza el protagonismo de personajes como *Ella*, Justina o Iluminada, la figura de Pepita Sarrió en *Antonio Azorín* presenta un gran interés y valor. Sobre ella y Azorín descansa todo el ingrediente amoroso de la novela y esta relación encajaría a la perfección con esa visión idealizada, delicada y suave del sentimiento amoroso en la obra azoriniana que se ha establecido generalmente y, en verdad, la relación entre los dos personajes se difumina aún más que en las novelas anteriores. Todo se reduce a breves conversaciones, miradas cargadas de significación e intensidad y a un intercambio de correspondencia cuando el personaje

masculino abandona el pueblo. No se aprecia en *Antonio Azorín* el deseo sexual insatisfecho o frustrante que observábamos en el protagonista de *Diario de un enfermo* o en Justina en *La voluntad*. Cuando estudiábamos la evolución de la novela azoriniana ya comentamos el cambio de tono y sentido que suponía *Antonio Azorín* respecto a las dos obras anteriores. Si estas dos constituían, con sus divergencias, la narración de la crisis de toda una generación, *Antonio Azorín*, suponía la superación de dicha crisis mediante el inicio de aceptación y consolidación de una nueva personalidad –una personalidad fijada con la adopción definitiva del pseudónimo *Azorín* en 1905– que ha aprendido a convivir con la realidad siendo consciente de sus limitaciones. Por tanto, el tratamiento de los personajes ha de ser necesariamente distinto, de ahí que el amor y la pulsión sexual no presenten la agitada convulsión sometida a contradicciones, deseos y represiones que sí podía atisbarse en *Diario de un enfermo* y *La voluntad*.

El lector conoce por primera vez a Pepita en el capítulo II de la segunda parte, al mismo tiempo que su padre el «epicúreo» Sarrió, encarnación de un goce vital amable y naturalizado.

Sarrió tiene una mujer gruesa y tres hijas esbeltas, pálidas, de cabellera espléndida. Pepita, Lola, Carmen. Tres muchachas vestidas de negro que pajarean por la casa ligeras y alegres. Llevan unos zapatitos de charol, fina obra de los zapateros de Elda, y sobre el traje negro resaltan los delantales blancos, que se extienden ampliamente por la falda y suben por el seno abombado, guarnecidos de sutiles encajes rojos.

Por la mañana, Pepita, Carmen, Lola, se peinan en la entrada, luciente en sus mosaicos pintorescos [...] Y un momento, estas tres niñas blancas, gallardas, con sus cabelleras de oro sueltas, con la cabeza raída, semejan esas bellas mujeres desmelenadas de Rafael en su *Pasmo*, de Ghirlandajo en su *San Zenobio*. (AZORÍN: 1998a, 467-468)

La cordial imagen del padre, hombre sencillo que disfruta de los pequeños placeres brindados por su modesta existencia, se complementa con la de las hermosas y sencillas hijas «que pajarean por la casa ligeras y alegres». Se ofrece al lector una visión hermosa y serena, sin ninguna estridencia, que es comparada con la imagen renacentista de Rafael y Ghirlandajo y así, nuevamente, Azorín recurre a la intertextualidad pictórica para proyectar la imagen de sus personajes. La única pincelada que quizás puede



Ilustración 12. Rafael, *Paso de Sicilia*, 1515.



Ilustración 13. Ghirlandaio, *San Zenobio*. 1482-84.²⁷

²⁷ Conviene reparar en la actitud coincidente de las figuras femeninas. En ambos casos, se aprecia el gesto de ayuda, protección o súplica de la madre.

resultar discordante con la afabilidad del conjunto se halla en la primera línea de la cita: «tiene una mujer gruesa y tres hijas esbeltas, pálidas, de cabellera espléndida». El contraste entre la figura gruesa de la madre y la joven esbeltez de las hijas podría significar simplemente que la esposa de Sarrió es amante de la buena cocina como su esposo, pero dado el peso que tiene el tema del tiempo en la obra de Martínez Ruiz y algunas cuestiones referentes a Pepita Sarrió que veremos más adelante, pensamos que el narrador al oponer la figura de la madre y sus hijas nos anuncia la fugacidad de la belleza presente de las jóvenes. Aunque esta lectura fatalista requiere un mayor desarrollo, tal como veremos.

Luego, Pepita, Carmen, Lola, trabajan en esta misma entrada, durante el día, con sus bolillos, urdiendo fina randa. Las tres tienen las manos pequeñas, suaves, carnositas, con hoyuelos en los artejos, con las uñas combadas. Y estas manos van, vienen, saltan, vuelan sobre el encaje, cogen los bolillos, mudan los alfileres, mientras el dedo meñique, enarcado, vibra nerviosamente y los macitos de nogal hacen un leve traqueteo. De rato en rato, Pepita, o Lola, o Carmen, se detienen un momento, se llevan la mano suavemente al pelo, sacan la rosada punta de la lengua y se mojan los labios (AZORÍN: 1998a, 468)

En el mismo capítulo, el entretenimiento de las muchachas con sus bolillos permite a Azorín recrearse y deleitarse con la descripción detallada de las manos, «pequeñas, suaves, carnositas, con hoyuelos», que trabajan briosamente mientras sus dueñas siguen concentradas. Es necesario detenerse brevemente en el gusto del escritor por las manos femeninas. Ya habíamos destacado en el apartado anterior las «transparentes» manos de Justina en *La voluntad*, pero es en esta escena de *Antonio Azorín* cuando observamos un sentido que se repetirá a lo largo de los años en las sucesivas novelas. Como acertadamente apuntó Antonio Risco en un artículo, combinan el simbolismo del trabajo y la actividad y el de la gracia y la delicadeza como instrumentos de la sensibilidad (1982, 187). De ahí, que en ocasiones, como señaló el crítico, «pueden representar muy bien, por cierto, todo el arte de Azorín. La precisión de la mirada y la voluptuosidad de la caricia».

En las siguientes referencias a Pepita, insistirá el narrador en la imagen bella, serena, elegante, sencilla, equilibrada y, por esto mismo, tremendamente sugerente. De hecho, la elegante y natural belleza de la muchacha le sirve al escritor como ejemplo del estilo anhelado:

–La elegancia, Pepita, es la sencillez. Hay muy pocas mujeres elegantes, porque son muy pocas las que se resignan a ser sencillas. Pasa con esto lo que con nosotros, los que tenemos la manía de escribir: escribimos mejor cuanto más sencillamente escribimos; pero somos muy contados los que nos avenimos a ser naturales y claros. Y sin embargo, esta naturalidad es lo más bello de todo [...] Y yo, que he escrito ya algo, quisiera tener esa simplicidad encantadora que usted tiene, esa fuerza, esa gracia, ese atractivo misterioso – que es el atractivo de la armonía eterna. (AZORÍN: 1998a, 496)

Esta cita es importante, puesto que en posteriores novelas el escritor vinculará en muchas ocasiones a la mujer con cuestiones relacionadas con el estilo o la estética, tal como veremos. De esta manera, la imagen femenina se asociará frecuentemente a un valor metaliterario, especialmente en las novelas vanguardistas.

No obstante, pese a los valores positivos que aglutina Pepita como vida sencilla, alegre y ajena a cualquier elemento turbador o inquietante, el personaje de Azorín renuncia a un posible matrimonio con ella. Una posibilidad que no se ha formulado directamente en la novela pero que cabría pensar como posible dada la relación cercana entre los dos personajes. Finalmente, tras el elogio de la belleza de Pepita de la cita anterior, asiste el lector a la ruptura entre los personajes:

- Pepita, este hombre a quien esta muchacha quiso, despreció frívolamente un gran tesoro. Era ya un poco viejo; acaso estaría ya también un poco cansado de la tristeza de la vida. Pudo ser feliz un momento y no quiso serlo.

Azorín ha añadido tras breve pausa en que contemplaba los ojos de Pepita:

- Sí, éste era un hombre loco. Despreció un consuelo, una ilusión postrera que otros, ya también un poco viejos, ya también un poco tristes, van buscando afanosamente por el mundo y no los encuentran...

Y Pepita ha bajado sus hermosos ojos limpios y azules. (AZORÍN: 1998a, 497)

Azorín renuncia a la posible felicidad con Pepita Sarrió para dedicarse exclusivamente a su vida literaria, el ideal que el personaje siente como necesario para superar una vida gris y monótona. Esta decisión supone una divergencia respecto a los

anteriores protagonistas de *Diario de un enfermo* y *La voluntad* quienes sí optaban por el matrimonio aunque la resolución de dichas uniones era del todo negativa.

Es importante establecer una diferencia con las mujeres anteriores de la obra azoriniana puesto que Pepita no se muestra como la mujer enferma o débil, incluso enigmática, de *Diario de un enfermo*. Tampoco se corresponde con la escisión entre espiritualidad y carnalidad de Justina, ni con la voluntad espontánea y natural de Iluminada en *La voluntad*. Las características esenciales del personaje de Pepita Sarrió serían la inocencia, la espontaneidad y la belleza resultado de una elegancia y sencillez innatas. La sensación de armónico equilibrio transmitida por el personaje se opone al resto de mujeres comentadas anteriormente, las cuales aparecían definidas por algún rasgo excesivo. La joven Pepita Sarrió encarna el equilibrio armónico.

Con todo, el sentido último del personaje de Pepita no lo encontramos en la novela de Antonio Azorín, sino tiempo después en *Los pueblos* (1905), en un capítulo que ya había aparecido en el diario *España* el 27 de agosto de 1904:

Y deseo saber qué se ha hecho de Pepita. Pepita era la más linda de las tres. Pepita era mi amiga predilecta. Pepita tocaba en el piano, con gesto lento y melancólico, *La Priere des Bardes*. Pepita tenía hermosas dos cosas que prestan a la mujer un encanto irresistible, avasallador: Pepita tenía hermosas las manos y la voz [...] – ¿Y la señorita Pepita? – vuelvo yo a preguntar un poco indeciso, temeroso.

–Se murió –contesta el criado.

Y yo oigo estas palabras lleno de una intensa e indescriptible emoción. Ya todo el misterio de este ambiente que flota en la casa abandonada aparece claro ante mí. ¿Cómo los seres que hemos amado tanto pueden desaparecer de este modo tan rápido y brutal? ¿No habrá nada fijo, inmovible, en el mundo de nuestros amores y predilecciones? (AZORÍN: 1998b, 308)

Azorín regresa al pueblo para visitar a su amigo Sarrió enfermo y próximo a la muerte y se encuentra con la dolorosa desaparición de Pepita. Nada resiste al paso del tiempo y la llegada de la muerte que incluso nos arrebatara lo más bello y delicado. Ante esta fatalidad inevitable, el escritor se siente hondamente conmocionado por la inexistencia de algo fijo e inalterable a lo que aferrase. De nuevo, la mujer azoriniana se encuentra con el sentido fatal del tiempo y, quizás, este fatalismo explique la renuncia a

Pepita de Antonio Azorín puesto que, en el fondo, la felicidad que podría experimentar junto a ella es pasajera y está abocada a un final.

5.3.2. Mujer y pintura

Ya hemos visto algunos ejemplos de cómo Martínez Ruiz ha construido la imagen de diversos personajes femeninos a partir de una relación intertextual con la pintura. Aparte del caso de Pepita Sarrió, tenemos que analizar la presencia de la pintura en la obra y su relación con otras figuras femeninas ya que las referencias pictóricas permiten a Martínez Ruiz relacionar los personajes con unas imágenes previas cargadas de determinada significación:

En la segunda pared, correspondiente al balcón, cuelga una fotografía de Doña Mariana de Austria, de Velázquez, con su enorme guardainfante. Sobre esta fotografía se eleva, surgiendo del marco e inclinándose sobre el retrato, una fina y dorada pluma de pavo real; y esta pluma es como un símbolo de esta mujer altiva, desdeñosa, con su eterno gesto de displicencia que perpetuó Velázquez, que perpetuó Carreño, que perpetuó Del Mazo. (AZORÍN: 1998a, 410)

El retrato de Mariana de Austria pintado por Velázquez muestra una todavía joven reina aunque ya pueda apreciarse cierto gesto triste en su rostro. La displicencia de la soberana se marcará aún con más fuerza en los cuadros de Carreño y Del Mazo que pintan a la reina con tocas de viuda. La tristeza que se desprende de este personaje y los diferentes momentos de su vida narrados a través de los retratos nos remite al fatalismo que hemos mencionado anteriormente en relación al personaje de Pepita Sarrió.

Otro ejemplo destacado es el de una joven llamada Remedios comparada con las figuras de la pintura flamenca:

... es una moza fina, rubia, limpia y compuestita, callada que pasa y repasa suavemente la mano por encima de las viandas, oxeando las moscas [...] Esta moza tan meticulosa y apañada –piensa Azorín– me recuerda esas mujeres que se ven en los cuadros flamencos metidas en una cocina limpia, con un banco, con un armario coronado de relucientes cacharros, con una ventana que deja ver a lo lejos un verde prado por el que serpentea un camino blanco... (AZORÍN: 1998a, 414)

Orsi, un músico ambulante que ha llegado a Petrel en el capítulo IV de la segunda parte viene acompañado de una joven:



Universitat d'A
Universidad de A

Ilustración 14. Mariana de Austria, Diego Velázquez, 1652.

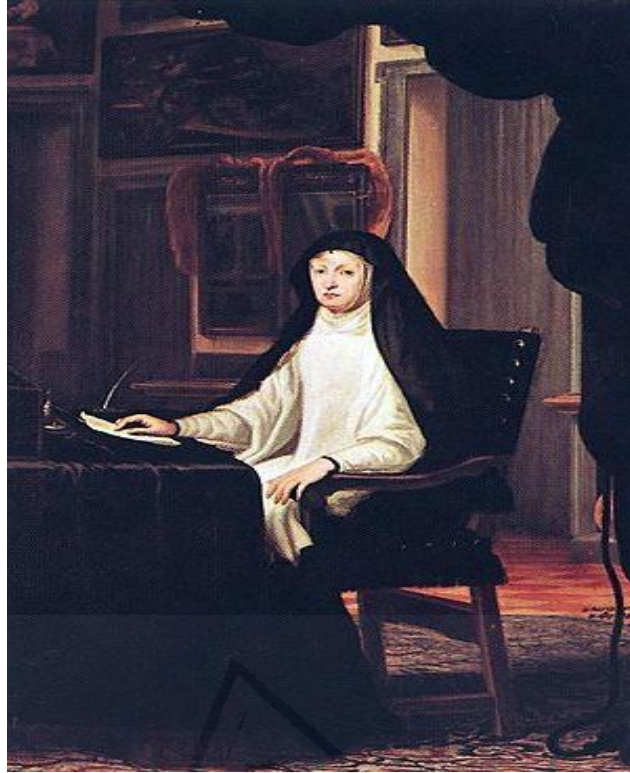


Ilustración 15. *La reina viuda doña Mariana de Austria*, Juan Carreño de Miranda, 1669.



Ilustración 16. *Doña Maria de Austria*, Martínez del Mazo, 1666.



Ilustración 17. Gavarni, *La priere*



Ilustración 18. Gavarni, *N'est ce pas ma mere*

A Orsi acompaña una muchacha esbelta. Esta muchacha tiene la cara ovalada, largas las pestañas, los ojos dulcemente atristados; viste un traje nuevo con remembranzas viejas, y hay en toda ella, en sus gestos, en su andar, en sus arreos, un aire de esas figuras que dibujaba Gavarni, tan simples, tan elegantes, tan simpáticas, con la cabeza inclinada, con el pelo en tirabuzones, con las manos finas y agudas cruzadas sobre la falda, que cae en tres grades alforzas sobre los pies buidos... (AZORÍN: 1998a, 470)

Como Pepita y otros personajes femeninos de Azorín, estas dos jóvenes se caracterizan por la delicada belleza que transmiten. Asimismo, nuevamente la voz narrativa fija su mirada en las manos de las dos mujeres: manos finas y agudas que no son sólo símbolo de sensibilidad sino que concretamente en el caso de Remedios trabajan afanosamente.

5.3.3. Doña Teresa y las monjas

Nos gustaría detenernos ahora en el personaje de doña Teresa, presente en el capítulo IX de la tercera parte cuando Azorín ha iniciado su recorrido por pueblos manchegos, observando y reflexionando críticamente sobre la decadencia castellana. En Torrijos el protagonista se encontrará a través de la historia con doña Teresa, fundadora de una iglesia en el pueblo y una mujer abnegada que tras enviudar se dedica a una amplia labor de caridad hacia el prójimo:

Y ahora que no tiene obligación de ponerse vistosa y elegante, sí que ha soltado la rienda a su molestia. Lo primero que ha hecho es vestirse con un hábito de viuda, es decir, con un manto de paño negro común y unas tocas blancas gruesas. Luego se ha venido a Torrijos y aquí ha vivido recogida durante treinta años [...] Y no para aquí su magnanimidad, sino que rescata cautivos, proporciona médicos y camas a los pobres, convierte a buen vivir a las mujerzuelas baldías. En Almería y en Maqueda ha fundado algunos conventos; en Torrijos también ha fundado uno, y además un hospital, y además ha mandado construir una iglesia. Sus coetáneos dicen que esta iglesia es un «maravilloso edificio», y las guías modernas confiesan que es «grandioso» [...] Cuando ha muerto no tenía más que una mísera cama y cincuenta reales. Y ella ha dispuesto en su testamento que todo esto sea para los pobres (AZORÍN: 1998a, 521-523)

La descripción de la dama castellana resulta similar a la admiración que siempre demostró Azorín por Teresa de Jesús puesto que en la mística encontraba un ejemplo de fuerza y espiritualidad que merece ser recordado frente a la visión crítica de la decadencia y el empobrecimiento de Castilla. Igualmente, la piedad que demuestra doña Teresa mediante numerosas obras de caridad destinadas a los más desvalidos es una

cuestión interesante porque este tipo de amor caritativo se observa como rasgo esencial de personajes de novelas posteriores, especialmente en *Don Juan y Doña Inés*.

En la estación han visto cuatro monjas. Estas monjas eran pobres y sencillas. Una era alta y morena; tenía los ojos grandes y los dientes muy blancos; otra era jovencita, carnosa, vivaracha, rubia, menuda. Las otras dos tocaban en la vejez; cenceña y rugosa, la una; gordal y rebajeta, la otra [...] Han subido al tren las dos jóvenes y se han quedado en tierra las dos viejas. La locomotora silba. Unas y otras se han despedido y se hacían recomendaciones mutuas. La morena, ha dicho: «...y en particular a sor Elisa, para que se le vayan ciertas ilusiones».

Esta sor Elisa que tiene ciertas ilusiones –piensa Azorín– ¿quién será? ¿Qué ilusiones serán las que tiene esta pobre sor Elisa, a quien él ya se imagina blanca, lenta, suave, un poco melancólica, a lo largo de los claustros callados? (AZORÍN: 1998a, 481-482)

En este fragmento, vuelve Azorín al tema del tiempo mediante las dos parejas de monjas que encarnan la juventud y la vejez. Una juventud encarnada en las monjas que mencionan las vagas ilusiones de una tal Elisa sobre la que Azorín se interroga imaginándola con una figura lánguida y melancólica. Esta enigmática referencia nos recuerda al personaje de Justina, aunque, desde luego, la fugaz aparición de las religiosas queda lejos de la abulia y la muerte en vida que representaba la reclusión conventual en *La voluntad*.

5.3.4. Las viejas: muerte y pobreza

Volvemos de nuevo a un tipo de personaje que había destacado como elemento configurador de la atmósfera de *Diario de un enfermo*, pero que en *La voluntad* había prácticamente desaparecido.

En *Antonio Azorín*, La primera referencia se encuentra en el capítulo IX de la primera parte, texto ya publicado en prensa con anterioridad. El cuento de esta vieja insertado en la novela incide en el tema del tiempo y la muerte, dos elementos simbolizados en el loro disecado y el tic-tac del despertador marcando el paso inevitable del tiempo que decoran la habitación donde pasa la mayoría del día la anciana. Además, el tema se hace patente mediante la obsesión que demuestra el personaje de la mujer por la muerte «Ella no hace más que pensar en que se ha de morir; lo piensa todos los días y

en todos los momentos desde hace diez años, que fue cuando “faltó” su marido» (AZORÍN: 1998a, 431), ya sea por las noticias que le llegan de un difunto «Don Pedro Antonio se ha muerto... La vieja se ha puesto pálida. Don Pedro Antonio estaba muy viejo; ella también está muy vieja, luego puede morirse lo mismo que él cualquier día» (AZORÍN: 1998a, 432), o por una araña en el cristal, presencia que interpreta como un mal augurio:

Cuando ha acercado la luz al cristal, ha visto una araña que corría por él. La araña era pequeña; pero tal susto se ha llevado, que por poco si deja caer la lamparilla. Y ahora sí que ha sentido que este presagio le anunciaba que todo iba a acabar para ella. ¿Cuándo? Acaso esta noche.

Con estas ideas se ha quedado dormida.

Cuando a la mañana siguiente han llamado para llevarle el pan, viendo que no abría han tenido que forzar la puerta.

La vieja estaba muerta en su cama. Tal vez había tenido una espantosa pesadilla. (AZORÍN: 1998a, 434)

El símbolo de la araña ha poseído tradicionalmente un sentido negativo al considerarse como una astuta criatura que teje la trampa en la que ha de quedar atrapada su futura víctima. Esta idea ya implica en sí un sentido asociado con la muerte, pero es también interesante atender a labor tejedora que representa dicho insecto puesto que la actividad de hilar se ha relacionado desde la antigüedad con seres sobrenaturales como las parcas, quienes hilaban y cortaban los hilos del destino y la vida.

Por otra parte, como en *Diario de un enfermo*, el tren es lugar de encuentro —aquí se ha encontrado con las monjas— y ahora coincidirá con «dos viejas cenceñas» que viajan de Bargas a Madrid todos los sábados por la tarde para vender bollos de yema por las calles de la capital (AZORÍN: 1998a, 512). El fatalismo sigue formando parte de estos personajes, aunque ahora no sean personificación de la muerte sino que configuran y avanzan la atmósfera de pobreza y miseria que encontrará el personaje en su viaje por los pueblos castellanos. Estas viejas austeras, cenceñas y enjutas encarnan un dolor sordo condenado al trabajo y el sacrificio.

Aunque el tono sosegado de *Antonio Azorín* permite una variación en los personajes femeninos respecto a *Diario de un enfermo* y *La voluntad*, desmarcándose de la dolorosa escisión entre inteligencia y vida, la serenidad del estilo azoriniano no elude un profundo fatalismo que se ha percibido fugazmente en *Antonio Azorín* a través del trágico final de Pepita en *Los Pueblos* y de la fascinación que Martínez Ruiz siente por los ancianos –aunque aquí sólo nos ceñimos a los femeninos– que revela una obsesión por la temporalidad.

5.4. LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO (1904)

5.4.1. Resignación, tiempo y muerte

Creo que era tía lejana de mi padre. Ello es que era una vieja menudita, encorvada, con la cara arrugada y pajiza, vestida de negro, siempre con una matilla de tela negra. Yo no sé por qué suspiran tanto estas viejas vestidas de negro. Mi tía Bárbara llevaba continuamente un rosario en la mano; iba a todas las misas y a todas las novenas. Y cuando entraba en casa de mi tío Antonio, de vuelta de la iglesia, y me encontraba a mí en ella, me abrazaba, me apretujaba entre sus brazos sollozando y gimiendo.

Si yo la hiciera hablar en estas páginas, cometería una indiscreción suprema; yo no recuerdo haberle oído hablar nada, aparte de sus breves y dolorosas imprecaciones al cielo: ¡Ay, Señor! (AZORÍN: 1998a, 587-88)

La vieja vestida de negro es la tía Bárbara, aunque el propio narrador no tenga muy claro el parentesco exacto con la mujer, quien es la encarnación de la resignación y el dolor; sentimientos simbolizados en el rosario y en los abrazos, sollozos, gemidos e imprecaciones con que la vieja mujer envuelve al niño. Como acertadamente comenta Antonio Risco, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* desfilan varias ancianas «tristes, resignadas, invariablemente vestidas de negro, gozándose incluso en su derrota vital, varadas en un fatalismo reconfortante» (RISCO: 1982, 177). Consideramos que esta idea está ligada a la propia naturaleza de la obra definida por la «hibridación» entre el libro de memorias y el poema en prosa. La presencia de estas ancianas se hace desde la evocación de la infancia, recuperando aquellas figuras que impactaron la sensibilidad del niño y que ahora el adulto plasma literariamente desde un sentimiento lírico

arraigado en el simbolismo. Otro personaje en esta línea y que guarda asimismo parentesco con el narrador es la tía Águeda una mujer gravemente enferma pero dotada de un alma bella y noble que transmite un mensaje de bondad al niño:

Estaba muy enferma; ya casi no podía andar de un lado para otro. Y en esta sala grande, con lienzos religiosos, con los retratos de familia, yo la oía suspirar de cuando en cuando presintiendo su acabamiento próximo [...] «Antoñito, Antoñito –decía suspirando–, yo quiero que seas muy bueno.» Y este suspiro y estas palabras, henchidas de suave melancolía, impregnaban mi alma de un dejo de tristeza. Y permanecía silencioso, embargado, sin saber qué decir, mirando a las paredes con esos ojos atontados de los niños cuando pasa a su lado algo que ellos presienten que es muy grave, pero que no se explican... (AZORÍN: 1998a, 594)

Si cotejamos a estos dos personajes, de estas ancianas marcadas por una larga experiencia vital el niño extrae una enseñanza que ahora el adulto recuerda y conserva. De ambas, aprehende el dolor, el sufrimiento y la única verdad ineludible para el género humano: la certeza de la muerte. No obstante, si de la tía Bárbara el narrador recuerda vivamente el dolor resignado de los sollozos, gemidos y la imprecación «Ay, Señor», de la tía Águeda permanece el consejo «yo quiero que seas muy bueno». Por tanto, ambas encarnan posiciones distintas ante la misma realidad. La tía Bárbara personifica el sufrimiento, la vida como valle de lágrimas y hábilmente nos sugiere el narrador que sólo halla consuelo en la religión: «llevaba continuamente un rosario en la mano; iba a todas las misas y a todas las novenas» (AZORÍN: 1998a, 587). Por el contrario, la tía Águeda encarna un valor positivo que se aleja del lamento desconsolado de la tía Bárbara y alienta en el niño la bondad. No en vano, el narrador la ha calificado como una «de esas almas que Montaigne ha llamado universales, abiertas y prestas a todo» (AZORÍN: 1998a, 593), y ya hemos apuntado la influencia decisiva de la filosofía del alcalde de Burdeos en la maduración de la obra de Martínez Ruiz *Azorín*. El escritor, pese a su obsesión fatalista por el tiempo y la muerte, ha hallado un tono reposado y amable que se ampara en un cierto estoicismo y así lo formula en el capítulo XXXIII, el siguiente al de la tía Águeda titulado «Encubrid vuestros dolores, haced bella y fuerte la

vida», en el que a partir de la referencia a Santa Teresa recuerda a su tío Antonio quien murió evitando a los demás su dolor (AZORÍN: 1998a, 594).

Ha transcurrido otro rato en silencio; por la calle se ha oído sonsonear una campanilla y una voz que gritaba: ¡Esta tarde, a las cuatro, el entierro de don Juan Antonio!

Cuando el tintineo de la campanilla se alejaba, se ha abierto un poco la puerta de la calle y ha asomado una vieja, vestida de negro, con la cara arrugada y pajiza. Esta vieja lleva una cesta debajo del brazo, y se ha puesto a rezar, en un tono de habla lento y agudo, por todos los difuntos de la casa; luego, cuando ha concluido, ha gritado: ¡Señora, una limosnica, por el amor de Dios! Y como se hiciese una gran pausa y no saliese nadie, la vieja ha exclamado: ¡Ay, Señor!

Entonces, en el viejo reloj se ha hecho un sordo ruido, y se ha abierto una portezuela por la que ha asomado un pequeño monstruo que ha gritado: *Cu-cú, cu-cú...* [...] este pequeño monstruo, que es como el símbolo de lo inexorable y de lo eterno, ha vuelto a aparecer y ha tornado a gritar: *Cu-cú, cu-cú, cu-cú...* (AZORÍN: 1998a, 593)

Volviendo ahora a la obsesión temporal de Martínez Ruiz, en el capítulo XXXII encontramos un personaje que guarda una gran similitud con aquella vieja del capítulo IX de la primera parte de *Antonio Azorín* que vivía angustiada por la amenaza de la muerte. Azorín recupera la misma imagen añadiendo un detalle con un resultado todavía más sugestivo a la vez que explícito: el «grito» del cu-cú; el grito del pequeño monstruo –el título del capítulo ya es representativo «El monstruo y la vieja»– símbolo de lo inexorable y lo eterno recordándonos siempre el transcurrir del tiempo y su final.

Sin embargo, este sentido fatalista asociado a lo femenino no se limita a las ancianas:

Un gran dolor pesaba sobre su vida: en su enorme casa solariega había una habitación cerrada herméticamente; en ella aparecía una cama deshecha; sobre la mesa se veían frascos de medicamentos viejos, y sobre los muebles destacaban acá y allá ropas finas y suaves de una mujer. Nadie había puesto los pies en esta estancia desde hacía mucho tiempo: en ella murió años atrás una muchacha delicada, la más bonita de la ciudad, hija del viejo hidalgo. Y el viejo hidalgo había dejado, en supremo culto hacia la niña, la cama, las ropas y los muebles tal como estaban cuando ella se fue del mundo. (AZORÍN: 1998a, 597)

La muerte encuentra de nuevo prematuramente, como en el caso de Pepita Sarrió en *Antonio Azorín*, a una bella y delicada muchacha. A su padre, el hidalgo Menchirón, únicamente le queda esperar la misma suerte sólo, viejo, cansado y triste en el «poblachón sombrío». El poder aniquilador del tiempo atrapa a cualquiera y sobre sus efectos reflexiona el narrador al recordar la figura de la adolescente María Rosario:

Maria Rosario, tú tenías entonces quince años; llevabas un traje negro y un delantal blanco; tus zapatos eran pequeñitos y nuevos [...] María Rosario, yo pienso a ratos, después de tanto tiempo, en tus manos blancas, en tus pies pequeños, en tu busto suavemente henchido; yo quisiera volver a aquellos años y oír el ruido de la máquina en ese patio, y ver tus ojos claros, y tocar con las dos manos muy blandamente tus cabellos largos.

Y esto no puede ser, María Rosario; tú vivirás en una casa oscura; te habrás casado con un hombre que redacte terribles escritos para el juzgado; acaso te hayas puesto gruesa, como todas las muchachas de pueblo cuando se casan; tal vez encima de la mesa del comedor hay unos pañales... Y yo siento una secreta angustia cuando evoco este momento único de nuestra vida, que ya no volverá. (AZORÍN: 1998a, 604-605)

Se confrontan el pasado y presente, la juventud bella y esplendorosa frente a una madurez decaída y absorbida por la rutina. De nuevo el paso del tiempo nos arrebató aquel momento dichoso y tal vez sólo queda una salvación: perpetuarlo en la creación artística. Así la joven Maria Rosario sobrevive en las páginas de *Las confesiones de un pequeño filósofo* a la Maria Rosario ya madre y casada con un hombre cruel y terrible.

Yo no quiero ver a mi madre en su angustioso acabamiento, sino en su lozanía. Aquí tengo ante mi vista un retrato suyo de joven, antes de casarse. Está de pie; viste un ancho miriñaque de seda con dos anchos volantes. Tiene un brazo caído –el derecho– y la mano izquierda, que sale de entre encajes, la apoya en el pie de un jarrón colocado en una balaustrada. Ilumina su cara una sonrisa de curiosidad y de candor. (AZORÍN: 1998a, 606)

El mismo dolor subyace y aprecia el lector en el recuerdo de la madre del protagonista. Sin embargo, como ya había logrado con María Rosario, Martínez Ruiz la salva del poder destructor conservando la imagen que él desea: la juventud, la belleza, la curiosidad y el candor de una muchacha tiempo antes de casarse. La muerte y el tiempo se apoderan también de los personajes femeninos de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, pero Martínez Ruiz parece haber encontrado un medio para salvarlos: la literatura.

5.4.2. Una visión alegre

Entre toda esta visión melancólica, triste y subordinada a las ideas del tiempo y la muerte, encontramos en *Las confesiones de un pequeño filósofo* un par de personajes femeninos algunos que se alejan de este fatalismo y suponen un resquicio de vitalidad y simpatía:

Yo creo que éste ha sido nuestro único juego. Pero a veces tenía un corolario verdaderamente terrible. Y consistía en que la criada de mi amigo, que era la mujer más

estupenda que he conocido, salía vestida bizarramente con una larga levita, con un viejo sombrero de copa y con una escoba al hombro. Esto era para nosotros algo así como una hazaña mitológica; nosotros admirábamos profundamente a esta criada. Y luego, cuando en esta guisa, nos llevaba a una de las eras próximas, y nos revolcábamos, bañados por la luz de la luna, en estas noches serenas de Levante, sobre la blanda y cálida paja, a nuestra admiración se juntaba una intensa ternura hacia esta mujer única, extraordinaria; que nos regalaba alegría... (AZORÍN: 1998a, 561)

El recuerdo de un juego recupera la figura sorprendente y alegre de una criada, quien sirve para introducir, muy levemente, el tema del despertar sexual en el muchacho aunque se trata de un recuerdo cargado de inocencia y gratitud hacia aquella joven con quien el adolescente y su vecino se revolcaban descubriendo así la «alegría».

Vivía cerca del colegio una mujercita que nos traía sugestionados a todos: era el espíritu del pecado [...] Y a esta ventana se asomaba la mujercita; nosotros, cuando salíamos a jugar al patio, no hacíamos más que mirar a esta ventana. [...] Nos atraía esta mujercita: ya he dicho que era el espíritu del pecado. Nosotros teníamos vagas noticias de que en la ciudad había un conventículo de mujeres execrables; pero esta pecadora que vivía sola, independiente, a orillas de la carretera, allí, abajo nuestras ventanas, esta mujercita era algo portentoso e inquietante.

Se llamaba Cánovas. ¿Qué se ha hecho de este Cánovas? Cánovas fue el que se arriesgó a ir a casa de la mujercita [...] ¿Por qué no traía chaleco Cánovas? Ese detalle es conmovedor, me dijeron al oído que Cánovas no tenía dinero cuando fue a ver a la mujercita y que apeló al recurso de dejarse allí esta sencilla y casi inútil prenda de indumentaria... Desde aquel día, tanto entre los pequeños como entre los mayores, Cánovas fue un héroe querido y respetado. (AZORÍN: 1998a, 580-581)

El otro caso es el de una «mujercita» que vivía cerca del colegio y que despertaba el interés natural de los colegiales. Resulta curioso apreciar en este fragmento como, pese al recuerdo divertido de la anécdota del «héroe» Cánovas retornando sin chaleco, se intuye la presencia del «pecado». Cerca del colegio vive la «mujercita» – es interesante que no sea una «mujerzuela» diminutivo que indicaría una calificación despectiva del personaje– que «era el espíritu del pecado» cuya figura atrae siempre la atención de los internos: «hacía su aparición misteriosa en la ventana» y «ya he dicho que era el espíritu del pecado», «esta mujercita era algo portentoso e inquietante». Ha logrado combinar en este recuerdo escolar dos tonos: por una parte la evidente e inevitable atracción del adolescente por la mujer y la sexualidad y, por otra parte, el pecado y la «caída», «nos atraía tanto, al fin caímos», que nos remiten a la formación católica del colegio y sus reticencias y sanciones frente a la sexualidad. Una educación que constituía parte de

aquel ambiente represor que subyacía en la antinomia entre inteligencia y vida expresada en sus primeras novelas.

5.5. VERANEO SENTIMENTAL (1944)

Obviamente, *Veraneo sentimental* (1944) siguiendo un criterio genérico estricto debería quedar fuera de una tesis dedicada a los personajes femeninos en la novelística azoriniana. Pese a ello, hemos decidido incluir el estudio de las mujeres de este libro en este trabajo y en este apartado en concreto por la conexión existente con las novelas anteriormente comentadas. La lectura de *Veraneo sentimental* revela la evidente continuidad estética existente entre estas obras y las novelas, no en vano el libro se compone de artículos redactados entre 1904 y 1905. Solamente esta comunión estética existente entre las novelas y este libro justificaría su comentario pero es que, además, lo consideramos imprescindible ya que el protagonismo femenino en *Veraneo sentimental* es absoluto y Azorín crea en sus páginas toda una galería de personajes femeninos que se convierten en paradigmas de lo femenino en la obra del escritor monovero. Creemos que la lectura atenta de *Veraneo sentimental* resulta fundamental para entender la imagen y el valor de la mujer en la obra de Martínez Ruiz Azorín, no sólo en esta primera etapa de su novelística, sino también a lo largo de toda su trayectoria en tanto que pueden observarse similitudes con personajes tan significativos como doña Inés, por ejemplo.

5.5.1. El eterno femenino

Desde nuestro punto de vista, *Veraneo sentimental* resulta indispensable para entender la estética azoriniana más característica en sintonía con libros como *Los pueblos* (1905), como demuestra la inclusión de artículos de la serie «Veraneo sentimental» en este libro, o *Castilla* (1912). Azorín traslada, consiguiendo no perder el tono amable y distendido de cronista de sociedad, la misma atmósfera condensada de

tiempo, repetición y expiración que en dichas obras. Sin embargo, sorprende la falta de una edición crítica. Por esta razón, es preciso detenernos por un momento en la estructura y disposición de los artículos. En esta ocasión, el libro se construye, en primer lugar, sobre los artículos aparecidos en *España* entre el 11 de julio y el 15 agosto de 1904. De esta serie, quedan fuera los textos incorporados a *Los pueblos* y el artículo «En San Quintín. Una tarde con Galdós» (*España*, 05-08-1904), texto que reaparece el 16 de agosto de 1905 en *ABC*. A estos textos de 1904 se añaden artículos de *ABC* en 1905, concretamente entre el 30 de julio y el 9 de agosto de 1905 en un nuevo paseo por los balnearios. No incluye en *Veraneo sentimental* ninguno de los textos situados entre el 9 y el 24 de agosto. Pero a partir de esta fecha sí que se incorporan: «Oviedo. Las bellas amigas» (*ABC*, 25-VIII-05), «En Caldas de Oviedo. Todo es uno y lo mismo» (*ABC*, 31-VIII-05), «Mondariz. Los portugueses» (*ABC*, 5-IX-05) y «Mondariz. El buen doctor» (*ABC*, 7-IX-05).

Hecha esta matización sobre la organización material de *Veraneo sentimental*, en este viaje por los balnearios Azorín se encuentra con diversas mujeres y, desde el principio, deja clara para el lector la clave fatalista que determina su obra:

Y en esta hora, en que la gente se levanta, en que van a abrirse todos los cuartos, yo salgo al corredor y voy marchando distraído, absorto, con un número del *Times* en la mano –no olvidéis mi tipo de sajón y mi monóculo–, atento a lo que pueda observar por los resquicios de las puertas. Y como estos instantes son los instantes fatales, inevitables, de las grandes indiscreciones, en que el eterno femenino se nos muestra, no como una adorable representación, sino acaso como una realidad dolorosa... (AZORÍN: 1947b, 265)

El eterno femenino se nos muestra como una realidad dolorosa; un dolor que ya hemos apreciado asociándose con los personajes femeninos de las novelas de esta primera época. Es el sufrimiento que tras el fin de las ilusiones irrumpe en la vida de las bellas y jóvenes muchachas de Azorín, aún ingenuas o inocentes, como lo era Pepita Sarrió. O es la realidad dolorosa de la anciana que consciente del incesante fluir del tiempo siente próximo el final de sus días. El tiempo y el dolor se han impuesto a los

personajes femeninos azorinianos como personificaciones del dolor de la vida y en *Veraneo sentimental* el escritor lleva a cabo una formulación explícita de dicha idea. Es esta una idea que hemos venido señalando, ejemplificando y matizando a lo largo del trabajo, a partir de la estrecha relación del dolor, el tiempo, la muerte y el amor existente en un amplio número de las mujeres azorinianas situadas en el contexto de las obras. Pero, quizá, no la habíamos encontrado aún formulada de una manera tan clara y directa como hasta ahora, al empezar este «afable» *Veraneo sentimental*.

En «Las horas» y «Los pasillos», títulos del cuarto y quinto capítulo del libro, tras el viaje, Azorín, el pequeño filósofo y observador de cuanto le rodea, se ha instalado en una habitación del balneario de Cestona. Aquí las mañanas transcurren lentamente mientras los huéspedes vagan por los pasillos viendo las mismas caras un día tras otro. Después de la comida, la tarde parece eterna para los desocupados bañistas y en una excursión caen las horas hasta la cena y, finalmente, unas muchachas bailarían una música tocada por tristes violines.

Del espíritu se ha apoderará progresivamente un «vago tedio» y la *amara noia* de Leopardi en una repetición constante de los mismos días, de los mismos gestos, de las mismas palabras, de los mismos paseos arriba y abajo por los «pasillos implacables» (AZORÍN: 1947b, 281). En este espacio corriente y repetitivo intuye Azorín el misterio: «Un instante nos detenemos en la puerta como ante un misterio inquietante», «con un secreto presentimiento, hacia lo desconocido, hacia lo arcano» (AZORÍN: 1947b, 281). Es el mismo ambiente detenido, paralizado, denso, concentrado que favorece la reflexión, el sentir agudo del tiempo, la aprehensión y la expresión de los temas que le preocupan. La misma atmósfera repetitiva e idéntica que había encontrado en *Los pueblos*; este es el marco de las mujeres de los balnearios.

5.5.2. Las mujeres de los balnearios

Las dos primeras mujeres que captan la atención del lector comparten nombre en el capítulo titulado «Las dos conchitas», en el que Azorín opone a dos mujeres, Conchita Isasi y Conchita Moreno.

Conchita es redonda, llena, gordezuela, viva, expresiva, flexible, locuaz, reidora; no es una beldad que atrae por los ojos, ni por la boca, ni por las manos, ni por las líneas perfectas, impecables. Pero hay algo en ella de fuerte, de impetuoso, de sano, de rebosante y confiada ansia de vivir, de instinto puro y espontáneo, en una palabra; hay algo de esto que atrae y cautiva, como nos atrae y cautiva un bello y enérgico ejemplar zoológico que contemplamos en el pleno dominio y desarrollo de sus fuerzas. (AZORÍN: 1947b, 288)

La primera Conchita es toda fuerza, vitalidad, instinto y naturaleza. Casi podríamos decir que toda voluntad de vivir, como lo era Iluminada en *La voluntad*, y encarna a la vida en su expansión dominante subyugando al resto y parece ejercer sobre los demás huéspedes la misma fascinación que experimentaba Azorín ante del desenvolvimiento enérgico de Iluminada.

¿no he de poder dedicar cuatro palabras a Conchita Moreno y Cruz Ríos? Esta Conchita no es impetuosa, ni decidora, ni inquieta, ni errabunda como la otra. Reparad en sus movimientos suaves, discretos, dulces. Es esbelta, delgada, armónica y aristocrática en sus líneas y sus contornos [...] Y tiene Conchita algo que es en una mujer de hermosura extraordinaria: las manos. Las manos de Conchita son un poco puntiagudas –como las pintaba Van Dyck–, blancas, tenues, suaves, sedosas, ligeras aéreas [...] «¿De quién es la hegemonía estética y espiritual del balneario? ¿De aquella Conchita redonduela y nerviosa, o de esta Conchita grácil y melancólica?» (AZORÍN: 1947b, 289)

En la descripción de la segunda Conchita destacan dos rasgos que ya hemos estudiado en relación a personajes de las novelas anteriores. Primeramente, la atención minuciosa a las manos del personaje, las cuales son calificadas con una serie de seis adjetivos además de recurrir a la identificación con las manos pintadas por Van Dyck. La observación detallada de las manos del personaje no hace más que poner de relieve la sensibilidad grácil y delicada de esta Conchita. Por tanto, a través de las dos mujeres se oponen, por una parte, la vida, la fuerza y la naturaleza y, por otra, el ideal y el espíritu grácil y delicado. Parece ser que la convivencia es imposible y que sólo una puede obtener «la hegemonía estética y espiritual». La resolución del conflicto se halla, a continuación, en «El señor Peralta sonrío» (AZORÍN: 1947b, 291-292), en el que

leemos el triunfo de Conchita Moreno y la «retirada honrosa» de su contrincante. No podía ser de otro modo puesto que en los balnearios, donde los bañistas ven pasar las horas y recorren los pasillos arriba y abajo, la vitalidad, la fuerza y el dominio de la Isasi no podía triunfar sobre el espíritu misterioso de Conchita Moreno. No deja de ser sorprendente como Azorín, partiendo de una simple anécdota como la «rivalidad» entre dos atractivas mujeres, construye toda una reflexión sobre el ímpetu vital y el espíritu reflexivo.

La siguiente parada de Azorín será Zaldívar, un «balneario aristocrático» y de camino en la diligencia se encuentra con una monja, otra figura recurrente en su literatura:

Tal vez en vuestro coche –un coche confortable, limpio– venía una monja fina, silenciosa, que no había visto jamás este mar. Y durante un momento, cuando ella se ha levantado instintiva frente a la infinita llanura, vosotros habéis contemplado, con una intensa emoción estética, su silueta espiritual, con el negro del hábito, con la nitidez de las tocas, recortándose en profundo éxtasis sobre el azul inmenso del Cantábrico... (AZORÍN: 1947b, 311)

Se representa en esta escena el puro espíritu, la «silueta espiritual» de la religiosa contemplando la inmensidad azul del mar Cantábrico.

En este aristocrático balneario, dominado por la *amara noia*, máxima nota de distinción, se encontrará Azorín con Manolita Esteban Collantes (AZORÍN: 1947b, 313) y pasará una tarde con las tres condesitas, charlando jovial y frívolamente en unas excursiones que le inducen a una reflexión sobre el tiempo al recordar las salidas de su juventud que ya consideraba pasadas (AZORÍN: 1947b, 314-318).

Siguiendo su viaje, deja atrás Zaldívar y llega a Carranza: «En Carranza no existen muchachitas indóciles y atolondradas. Todas estas damas son graves, llenas, un poco redondas, vestidas de negro. Y no es posible imaginar damas más discretas, más solícitas, más amables» (AZORÍN: 1947b, 330-331). En este balneario experimenta Azorín un cambio respecto a las mujeres que había encontrado en los anteriores. No

encuentra aquí a las muchachas, ni a las Conchitas, ni a Manolita, ni a las niñas que bailaban al son del violín ni tampoco a las alegres condesitas. Las huéspedes de este balneario son mujeres mayores, amables y discretas: personificaciones del paso del tiempo y la experiencia.

Tras dejar atrás Carranza la siguiente parada será en Santander y allí contemplará el Cantábrico; mar hostil para su amigo Quijano con quien conversa recordando las bañistas alicantinas:

...van, vienen, se remueven las figuritas soñadoras, románticas, de las lindas muchachas que salen esta época de los viejos caserones del pueblo (manchegas, murcianas, alicantinas), para llegar a estas plácidas costas en tropeles alegres. De cuando en cuando, en la larga fila de los cuartos, una puerta se abre y desaparecen por ella dos, tres, cuatro de estas adorables muchachas, ávidas de esponjarse en las aguas, o bien otra puerta se abre y surgen otras tantas muchachas frescas, enardecidas, encendidos los labios, húmedo el pelo, joviales, sensuales. (AZORÍN: 1947b, 333-334)

Alicante, la tierra natal bañada por el Mediterráneo es vitalidad, sensualidad y muchachas alegres nadando despreocupadas. No obstante, esta imagen surge por contraste con el marco gris y triste del Cantábrico. En otros momentos, las jóvenes de Alicante han sido muchachas románticas como Justina o Pepita Sarrió.

En Santander encontramos una figura de poderosa sugestión, Madame La Fleur:

Y ¿quién es madame La Fleur? ¿Qué hace aquí, en estos sitios? ¿De dónde viene? ¿Viene de París, de Ostende, de Biarritz, de Montecarlo, de Baden-Baden, de Trouville? ¿Viene, acaso, contristada, mohína, renegando de España, maldiciendo su sino, de San Sebastián, ciudad austera, ciudad rígida, ciudad inflexible, ciudad implacable? Madame La Fleur está en la terraza del balneario [...] mira el cielo, mira la lejanía del mar, mira la arena, mira los peñascales negros, mira los faros que allá, entre las brumas, comienzan a parpadear con sus ojos misteriosos, inquietadores. Y sus ojos, vagos, se fijan en un libro de Maupassant –*Sur l'eau*– que tiene entre las manos. Y en todo su semblante se retrata una tenue tristeza, un imperceptible fastidio. ¿Por qué? [...] ¿Comprendéis ya la melancolía irreprimible de madame La Fleur? Madame La Fleur siente pesar sobre ella este medio prosaico, patriarcal, provinciano. Y ved cómo se muestra sólo en las horas grises del crepúsculo vespertino, y cómo pasea lenta, cansada, por la terraza del balneario, haciendo crujir sus sedas claras y estrepitosas, y cómo se sienta, al fin, junto a la balaustrada, con el libro que no lee nunca, entre las manos.

Y en tanto, las olas llegan rugientes, formidables, con roncros sonos de tormenta. Y el cielo se ennegrece. Y la luz del faro, a intervalos simétricos, amengua, crece, vuelve a disminuir, vuelve a crecer, como una esperanza que se disipa y que retorna... (AZORÍN: 1947b, 337-339)

El ambiente provinciano, gris, lento, detenido, casi «muerto», donde las horas pasan despacio y espesas, pesa sobre la extranjera de origen incierto. Madame La Fleur es un

ejemplo de la grandeza de espíritu que atribuye el escritor a gran parte de sus personajes femeninos: mujeres de una sensibilidad fina y aguda que en este caso sólo parece consolarse en la contemplación de la luz del faro, que «se disipa y que retorna», esperando a algo o a alguien; una luz distante e intermitente que pone de relieve el fatalismo de un personaje a quien le resulta difícil aferrarse a la esperanza oprimida y desilusionada por un medio provinciano, como una flor delicada (La Fleur) en una naturaleza agreste y ajena.

Finalmente, las viejas debían aparecer también en *Veraneo sentimental*. Primero encuentra a unas, muy particulares, en los muelles de la capital cántabra:

¿Quiénes son estas viejas? ¿Cómo son estas viejas? Son negras, son cenceñas, son encorvadas, son silenciosas, son anónimas: son unas *viejas*. Es domingo; cuando habéis dado un paseo, por la mañana, a lo largo de los muelles y habéis visto estas barquichuelas pequeñas que se llaman *Conchita, Pepa, Rosa, Dolores...* (AZORÍN: 1947b, 339)

Son las pequeñas y encorvadas barcas soportando el balanceo del mar. Pero en la catedral sí que encontrará a las viejas negras, cenceñas y silenciosas; las mismas viejas a través del tiempo, unas y distintas en el eterno retorno de lo idéntico:

El alma de la vieja ciudad marítima está en este paraje. Bajo estas bóvedas, a través de siglos y siglos, las deprecaciones de generaciones y generaciones de creyentes han formado como un ambiente de ansiedad y de esperanza y de consuelo, que permanece aquí encerrado, condensado, contenido por el achaparramiento de las bóvedas, favoreciendo las penumbras perdurables. Y estas viejas negras, cenceñas, silenciosas, anónimas, son las mismas viejas de hace ciento, doscientos años, trescientos años; unas viejas eternas, que oran del mismo modo, que piden las mismas cosas, puesto el pensamiento en el mismo mar tempestuoso que se columbra desde la puerta. (AZORÍN: 1947b, 342)

5.5.3. Novela de Oviedo, Ontaneda y Mondariz

... os detenéis en una puerta que tal vez os lleva a la misma sala porque acabáis de cruzar; os imagináis, en fin, un laberinto misterioso de estancias, gabinetes, y pasillos que, a la mañana, a la luz del día quizá va a disipar.

Pero a mí estas visiones fantasmagóricas me placen. Las cosas no son lo que en realidad son, sino lo que a nuestro espíritu dicen en el momento en que las vemos. ¿Qué importa su realidad verdadera? ¿Podremos conocer jamás su esencia? Y esta sensación deformada, fantástica, que yo ahora tengo de tal paraje o de tal interior, ¿no será tan verdadera y de tanto valor estético como la otra sensación que nosotros creemos, con fundamento indiscutible, que es la exacta? (AZORÍN: 1947b, 344-345)

Son estas líneas que explican con gran precisión y claridad lo que Inman Fox llamó la «nueva manera de mirar las cosas» de Azorín. Las cosas y también las personas, esas

«visiones fantasmagóricas», son como las aprehende y deforma nuestro espíritu. Son la creación de una imagen interior unida a la sensación sugerida del objeto o la persona y, por tanto, la realidad «verdadera» no importa, como tampoco importa la «realidad» de los personajes, tanto masculinos como femeninos, ya sean protagonistas o secundarios. Importa como son para su espíritu: perduran así las ideas, sentimientos y obsesiones subyugadores de su espíritu. Dicha meditación surge tras la llegada a la solitaria estación de tren, ante la ciudad dormida y desconocida para el viajero. Aparece entonces, al entrar al balneario de Ontaneda, una «visión fantasmagórica»:

Y de pronto, como una aparición mágica, sobrenatural, se abre una puerta blandamente y una señora aparece silenciosa, sonriente, vestida de negro. ¿Quién es esta dama distinguida, tan discreta, con su sonrisa afable, con su aire de bondad? El maletero calla con sus maletas en las manos; yo callo también. Un silencio denso reina en todo el salón. Y la dama, inmóvil, afable, sonríe, acaso irónicamente, ante mi estupefacción profunda. (AZORÍN: 1947b, 345)

La mujer vestida de negro, la recepcionista del balneario, es una «aparición mágica, sobrenatural» y causa de estupor en el futuro huésped que se interroga sobre la desconocida. Sorprende el aura de misterio que rodea a muchos de sus personajes, particularmente a las mujeres. Son encuentros fortuitos, casuales, pero algo hay en su figura que le obliga a preguntarse quién es esa mujer, porque le atrae, ya no desde un punto de vista estrictamente erótico o amoroso, sino como una forma de conocimiento o reconocimiento; una idea que ya desarrollamos a propósito de *Diario de un enfermo* y su relación con el mito del andrógino. De esta manera, un hecho trivial como el encuentro con otra persona se convierte en un motivo para la reflexión sobre la incapacidad de conocer y comprender: un lugar para el misterio y lo incognoscible.

Tras tan sugerente y evocador inicio, narra Azorín la *Novela de Ontaneda*, relato de la anécdota acaecida durante su estancia en el balneario en que veraneaba Antonio Maura. El conocido periodista será confundido con el anarquista Angiolillo, asesino de Cánovas del Castillo. Una vez resuelto el revuelo inicial y el «misterio» de tan extraño

caballero, las damas rogarán a Azorín que no se marche. Pese a esta petición, el escritor seguirá su viaje hacia Oviedo donde nos detenemos ahora en el capítulo «Las bellas amigas»:

Luisa es lánguida, es lenta en sus ademanes; a veces se está pensando un rato sin hablar, en silencio inefable, mientras sus miradas se pierden a lo lejos, en ensueños remotos. Su tez es un poco pálida; y cuando estas miradas vagas caen sobre vosotros, diríase que un mundo desconocido se abre un momento.

-Los *Busgosos*, Azorín, se pasean por los bosques umbríos y desiertos; en sus frentes nacen dos cuernos retorcidos; sus patas son de cabra. Los *Busgosos* aman las selvas y persiguen de muerte a los cazadores que con sus redes y con sus armas cogen y destruyen los pájaros.

-Luisa, que vivan muchos años los *Busgosos* y que velen porque todos los ruiseñores del bosque canten un coro cuando usted pase por los senderos [...]

-Y a vosotras –he dicho después– Lola, Paquita, Matilde, Rosario, Carmen, a todas vosotras, bellas y espirituales amigas de Asturias, yo os deseo que todos los genios que pueblan estas montañas verdes y estos ríos mansos, os traigan como ofrenda, en vuestras horas tristes, el Olvido y la Paz. (AZORÍN: 1947b, 368-370)

Nos interesa este texto por su relación con el texto «Un almanaque. A mis amigas» (AZORÍN: 1947b, 222-223) de *Tiempos y Cosas* (1944), una compilación de artículos cuya gran parte se publican en el diario *España* durante 1904. En ambos textos asistimos a la misma conversación entre Azorín y unas bellas y «espirituales» amigas, pero difiere el contenido pues ahora las muchachas le explican al periodista las cualidades de los diferentes seres fantásticos del folclore astur y este responde solicitando la «protección» de dichos seres para ellas. Aparentemente, el mensaje no sería tan doloroso y desolador como lo era en «Un almanaque», donde el narrador pronosticaba que las ilusiones juveniles de las muchachas caerían bajo el peso de la realidad dolorosa. Sin embargo, la «protección» fantástica de «Las bellas amigas» concluye con un mensaje similar: «os traigan como ofrenda en vuestras horas tristes, el Olvido y la Paz.». Se presiente el mismo trágico final, pero espera ahora, al menos, el consuelo del olvido.

La última mujer de *Veraneo sentimental* se encuentra en Mondariz y es la portuguesa Aridia: «es sencilla, modesta; un traje blanco, nítido, cubre su cuerpo; un cinturón de rojo cuero ciñe su talle. Y no exhala de sí ningún perfume» (AZORÍN:

1947b, 377). La portuguesa es ejemplo de elegancia bella y sobria; como lo han sido muchas de sus mujeres.

Antes, al llegar a Caldas de Oviedo había dicho: «Los balnearios son una cosa triste: comienzo a comprenderlo» (AZORÍN: 1947b, 370). Acaso, al final de su viaje lo entiende Azorín, pero ya nos lo había anunciado cuando pasaban las horas lentamente andando arriba y abajo por idénticos pasillos por los que también han deambulado las mujeres de este libro.

5.5.4. *Los pueblos*

Tal como dijimos al principio de este apartado, algunos artículos de la serie «Veraneo sentimental» no formarían parte de *Veraneo sentimental*, sino que en 1905 Azorín había optado por incluirlos en *Los pueblos*. Debemos comentarlos porque están en sintonía con la obra publicada en 1944, lo que a su vez es otra prueba de las semejanzas estéticas entre *Los pueblos* y *Veraneo sentimental*. El primero de estos capítulos es el titulado «En Urberuaga. Los ojos de Aurelia» en el que el narrador nos sitúa en un balneario distinto a los vistos anteriormente: una casa de enfermos. Por supuesto, esta localización permite a Azorín recurrir así a una imagen típica del romanticismo y del fin de siglo: la figura de la enferma y la mujer débil y quebradiza que en su postración pasiva atraía al hombre activo. Sin embargo, aunque Azorín añade toda una serie de tópicos sobre las muchachas enfermas: el físico delgado y de tez pálida, son románticas, leen a Bécquer y Campoamor, tocan una marcha fúnebre al piano, miran por la ventana esperando a algo o a alguien...

Y ¿cómo podréis negar la íntima relación que existe entre el romanticismo y la tez pálida, las ojeras, la delgadez y la infinita desesperanza trágica? Si vosotros amáis esas muchachas románticas de pueblo, tan suaves, tan tristes, tan delicadas, tan fantaseadoras, que gimen, que lagrimean, que pasan súbitamente de una alegría a un desconsuelo, que guardan en el fondo de un cajoncito un retrato desteñido y unas cartas con timbres de un café o de una fonda, que tienen una enredadera, que tocan en el piano *La marcha fúnebre de una muñeca*, que leen a Campoamor y a Bécquer en un libro forrado con un periódico, que se miran al espejo de pronto, para ver si se han puesto feas, que aguardan tras los visillos, en los días

foscos del invierno, el paso de un transeúnte desconocido, que tal vez es un galán que puede revolucionar nuestra vida... (AZORÍN: 1998b, 364)

El tipo de la enferma que describe no tiene fuerza erótica en este caso, todo lo contrario, ha sido absorbido por el tema fundamental de la obra azoriniana: el tiempo y la muerte. Por eso, el final del capítulo habla de «vaga sensación de amor» que es «el mayor de los absurdos y la mayor de las ingenuidades» (AZORÍN: 1998b, 366). El amor y la mujer quedan sumergidos en la gran obsesión del autor: la muerte. El tiempo y la muerte, en la eterna repetición de las pasiones humanas, aniquilarán cualquier sentimiento. Probablemente, sea esta unión del tiempo, el amor y la muerte, como ya apuntábamos, uno de los pilares básicos desde los que entender a la mujer en la obra de Azorín.

Y he visto, sobre todo, los ojos, anchos, vagos y tristes, de Aurelia [...] está inclinada sobre el antepecho del puente, en una de esas actitudes de absorción, de elegancia y de abandono en que Gavarni colocaba, en la terraza de un jardín o sobre los brazos de un diván, a las finas y pálidas mujeres de 1850. Aurelia mira las aguas mansas del río; pero sus ojos, fijos, absortos, no ven las aguas mansas del río. Su silueta se recorta sobre el cielo pálido del crepúsculo [...] Acaso escucháis una tos lejana, repentina, seca, o larga, pertinaz. Y cuando os acostáis, os dormís pensando en los ojos anchos y soñadores de Aurelia, y creyendo sentir el mayor de los absurdos y la mayor de las ingenuidades; creyendo sentir una vaga sensación de amor. (AZORÍN: 1998b, 363-366)

En este balneario para enfermos destacan los «ojos soñadores» de Aurelia, una joven lánguida, delicada y sugerente que parece estar a punto de quebrarse en aquel balneario. Ella, tan cercana a la muerte como delata su tos persistente, es quien origina el absurdo e ingenuo sentimiento de amor. Con estas asociaciones de ideas parece que Azorín se plantea el sentido de amar cuando el sujeto causante de nuestro amor ha de perecer irremediablemente, como habíamos apuntado a propósito de la renuncia a Pepita Sarrió de Antonio Azorín.

Por otra parte, en «Los dos» hallamos un hombre y una mujer idénticos que andan siempre juntos: « ¿Son hermanos? ¿Son marido y mujer? Yo no lo sé: yo los veo en todos los momentos juntos, caminando a lo largo de la carretera, o sentados bajo los árboles. Y adivino en ellos un convivir monótono, doloroso» (AZORÍN: 1998b, 395). Es

una misteriosa pareja, pero lo que claramente se intuye es una convivencia monótona y dolorosa... Quizá sean un ejemplo más de los reparos del escritor, por aquellos años, al matrimonio.

Otra mujer interesante es María:

...es una maja de pie, al desgaire, con el peinado bajo, con la mantilla que llega hasta los ojos, con el abanico apoyado en la boca. Detrás de ella una mendiga se ha acercado a requerir su caridad [...] Y María es un tipo parejo a éste; más si lo observáis de cerca; sí examináis sus ademanes, su gesto, su manera de andar, de sentarse, de levantarse, de atravesar un salón, veréis –y este es su encanto originalísimo– que en ella el tipo de la maja castiza se entremezcla y confunde con el tipo novísimo de la mujer bilbaína [...] Y como María es viuda, veis en ella, mientras baila, mientras camina, mientras se sienta, mientras se levanta, cierta placidez, cierta majestad, cierto sosiego en que se trasluce tal vez desencanto infinito... (AZORÍN: 1998b, 396-397)

María es una «maja», bella, grácil, desenfadada y castiza. Pero junto a esa parte castiza o tradicional, se mezcla la nueva mujer bilbaína: una mujer fuerte. Pese a todo, su vitalidad, su enérgica simpatía y su belleza fuerte contrastan con la realidad de su viudez de la cual surge una «majestad» fruto del desencanto de la experiencia y del paso del tiempo que termina por someter la felicidad a la realidad dolorosa.

En «Siluetas de Zaldívar» nos encontramos, primeramente, con Merceditas: «una cubana, dulce, suave, inteligente, afectuosa...». La imagen del personaje nace a partir de la relación de semejanza con otra imagen:

vosotros creéis tener ante los ojos una de esas antiguas fotografías que habéis visto en los álbumes olvidados o en las salas cerradas desde hace largo tiempo; una de esas fotografías desteñidas, claras, de mujeres que no conocéis, que no sabéis donde han vivido ni cómo se han llamado, pero que nos inspiran una súbita y profunda simpatía. (AZORÍN: 1998b, 390)

Nuevamente nos encontramos con una sensación repetida en sus obras: la fascinación ante la desconocida. En este caso, se compara con los interrogantes despertados por la contemplación de la fotografía.

A continuación, igual que observamos en el caso de las dos Conchitas, Azorín recurre a una oposición entre dos mujeres, concretamente dos hermanas: Manolita y María. Manolita es vivaracha y reidora mientras que María es seria y grave. Se narra entonces una anécdota que demuestra su diferencia de carácter. Mientras tocan el piano,

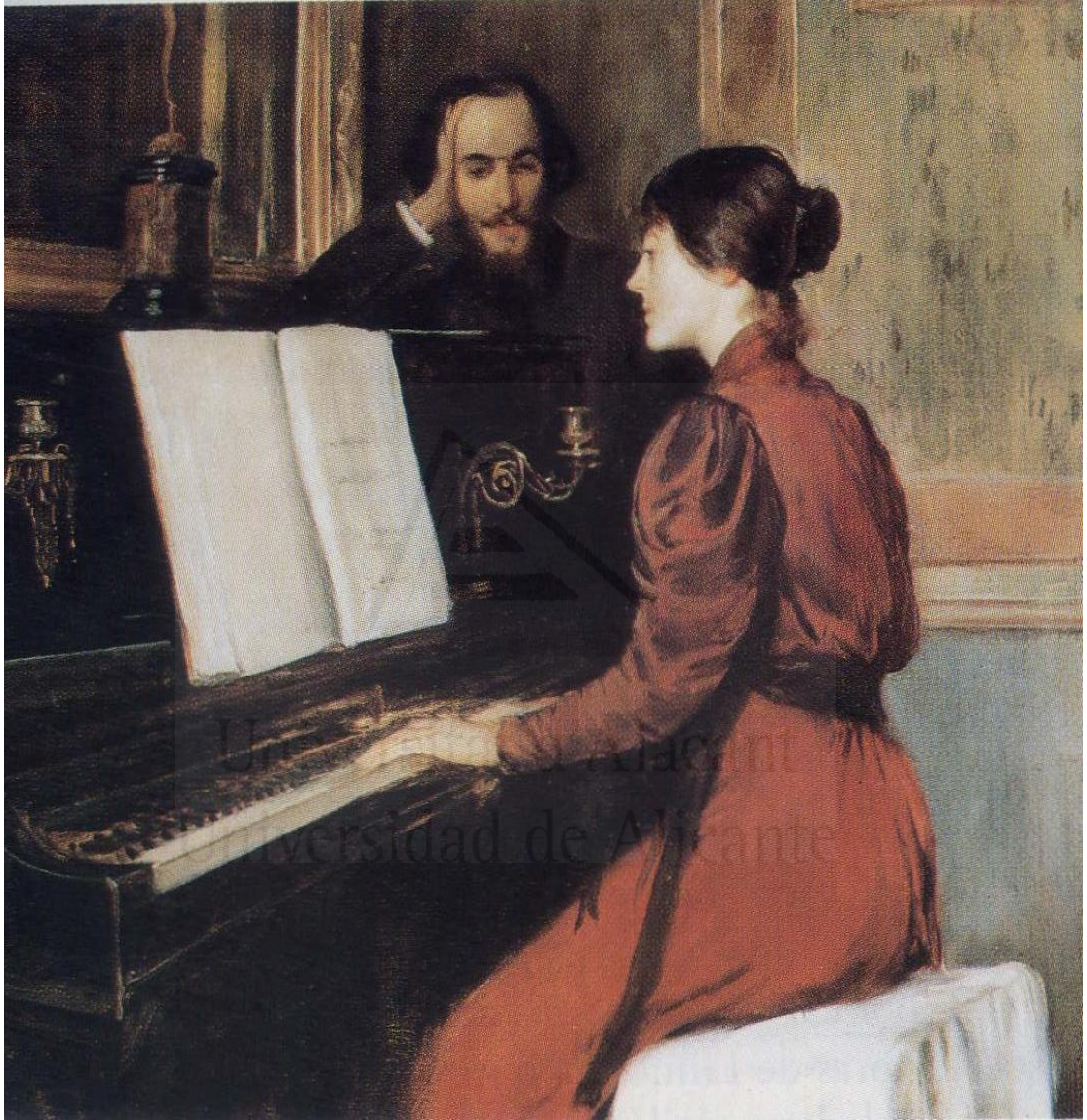


Ilustración 19. Santiago Rusiñol, *Una romanza*, 1894

si Manolita comete un falta sigue tocando sin darle importancia, en cambio su hermana, si da una nota falsa se detiene y vuelve a empezar para enmendar su error (AZORÍN: 1998b, 391).

María no es romántica. Hay mujeres que nacen para amantes, otras que nacen para monjas, otras que nacen para solteras impenitentes, otras que nacen para esposas. María Esteban-Collantes ha nacido para esposa.

Vosotros os casáis con María [...] Y pasa el tiempo; vosotros tenéis vuestros agobios domésticos; hay deudas que no se pueden pagar por el momento; existen atenciones, en cambio, cuya satisfacción es imposible demorar. Vosotros estáis mohínos, apesadumbrados. María nota vuestras angustias...

- María –le decís vosotros–, nos hace falta comprar tal dinero y no tenemos ahora dinero...

Y entonces María se levanta en silencio, abre un armario y os presenta una cajita repleta de billetes y de monedas que ella poco a poco, día tras día, ha ido ahorrando. (AZORÍN: 1998b, 391-392)

María, como afirma el narrador, no es una muchacha romántica toca el piano atenta a sus errores para enmendarlos y no lee versos sentimentales. Su carácter serio y constante la convierten en una mujer nacida para el matrimonio porque su sentido de la responsabilidad la capacita para convertirse en la mujer que sustenta la familia, es así como en el ejemplo que se narra aquí María guarda dinero suficiente para las emergencias y necesidades. Ante la adversidad, Azorín ha descrito un tipo de mujer que destaca por su abnegación.

Entre los grupos de gráciles muchachas yo marchó sinuoso, aspirando la fresca brisa, viendo cómo sobre el fondo esmeralda del mar se perfilan, en bella concordancia, los bustos femeninos, henchidos, ondulados [...] Tal vez sale de las ondas una bella dama, chorreante, encogida, pegado el cuerpo al traje, y entonces un grupo se detiene, la mira ansioso, silencioso, y ella cruza sobre la fina arena despacio con ese gesto –que ya conocéis– de quien, importándole mucho una cosa quiere dar a entender que no le importa [...] En la playa se ven los lindos pies de las señoras, recostadas en los cestos. Los pies chiquitos, arqueados, calzados con nuevos y elegantes zapatos, son uno de los mayores atractivos de la mujer; procurad que la mujer que améis tenga los pies chiquitos. (AZORÍN: 1998b, 383)

El «observador» Azorín en «El pez y el reloj» se pasea por la playa recreándose en los bustos de las muchachas, el cuerpo de la bañista recién salida del mar y los pies «chiquitos»; uno de los mayores atractivos de la mujer, recomendándonos que nos enamoremos de una mujer con los pies hermosos. Destaca este fragmento sobre el resto porque la visita a la playa le permite ofrecer una descripción física de la mujer en la que

se aprecia una recreación voluptuosa. Pero el momento más importante de este paseo hasta el muelle, concluye con la pérdida de su reloj: la terrible pérdida del tiempo.

¿Por qué este trastrueque del orden natural de las cosas? ¿En virtud de qué misteriosas, impenetrables causas se ha producido este fenómeno? ¿No es esto algo así como cuando ponemos nuestras ilusiones en un ideal, y luego la realidad nos lleva por distintos caminos? ¿No es esto una imagen de nuestros destinos, de nuestras vidas, de nuestros amores, de nuestras ambiciones, desarregladas, trastocadas por el azar y por el infortunio? (AZORÍN: 1998b, 386)

Azorín se ha deleitado por unos momentos con la visión espléndida de cuerpos hermosos y el goce que ello implica, pero nuestra vida, y con ella el ideal del amor, está trastocada por el azar y el infortunio; por el tiempo que nos arrastra.

Como hemos visto en las cinco obras comentadas en este capítulo, una visión fatalista de la vida asociada al paso del tiempo y la muerte condiciona la imagen y la función de la mujer en esta primera etapa novelística de Azorín comprendida entre 1901 y 1905. No obstante, pese a este sentido general existen diferencias entre las mujeres de estas novelas. Respecto a esta cuestión, *Ella* de *Diario de un enfermo* y Justina e Iluminada de *La voluntad* son figuras «extremas» de las que se sirve Martínez Ruiz para plasmar la antinomia entre inteligencia y vida que determina la naturaleza y el devenir de los protagonistas masculinos de dichas obras. Las tensiones que agitan a estos personajes, especialmente a *Ella* y Justina, tienen poco que ver con las mujeres que aparecen en *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, novelas en las que el tono lírico es consecuencia de un desplazamiento del nihilismo, el pesimismo y la abulia a favor de un «amable escepticismo» sustentado además en un sentimiento estoico de aceptación del dolor inherente en la existencia humana. Dada la evolución de las novelas, es lógico el cambio de los personajes femeninos. Pero, como hemos dicho, el sentimiento fatalista pervive igualmente y la mujer no puede entenderse desligada de las ideas de tiempo, declive y muerte.



**CAPÍTULO 6. *TOMÁS RUEDA, DON JUAN Y
DOÑA INÉS***

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.1. TOMÁS RUEDA (1915)

A lo largo de los trece capítulos de *Tomás Rueda*, divididos cada uno de ellos en varios cuadros, Azorín construye un ambiente en el que juega deliberadamente con el misterio. Para ello el autor prescinde en su recreación del personaje cervantino de aquellos elementos propios de la peripecia como las aventuras italianas y, lo que más nos interesa en este estudio, del engaño amoroso de la mujer presa del despecho y la propia locura del personaje. En la reescritura del personaje de *Tomás Rueda* Azorín insiste y se centra en la realidad interior del protagonista. Esta realidad idealizada en la que se entremezclan realidad y ficción, queda poco espacio en la obra para el protagonismo de los personajes femeninos quienes juegan un papel subordinado en todo momento al personaje central.

6.1.1. La madre

Como ya apuntamos en su momento al hablar de *Tomás Rueda*, los cinco primeros capítulos narran la infancia del personaje –parte inexistente en la novela de Cervantes– y Azorín adopta un tono de cuento infantil que se adecua al tono espiritual de este inicio. Este cuento nos presenta un niño que vive sólo con su padre en una ciudad castellana:

Las bellas manos que cortaban las flores del huerto han desaparecido ya hace tiempo. Hoy sólo vive en la casa un señor y un niño. El niño es chiquito; pero ya anda solo por la casa, por el jardín, por la calle. No se sabe lo que tiene el caballero que habita en esta casa. No cuida del niño; desde que murió la madre este chico parece abandonado a todos. (AZORÍN: 1998b, 1360)

El niño vive abandonado por el cuidado negligente del padre tras la muerte de su madre. Curiosamente, la primera referencia a la figura materna se hace a través de la imagen metonímica de las manos, que tanto se repite en la novela del escritor y, especialmente, asociada a personajes femeninos. Las manos que cortaban las flores del huerto para adornar las estancias con ramos ya no están y a través de su ausencia se expresa el vacío que ha supuesto para el hombre y su hijo. Carente del afecto maternal

que de ninguna manera es capaz de suplir el padre, el niño se refugia en la biblioteca entre grandes montones de libros; se está forjando desde el inicio el carácter de un hombre reflexivo. La influencia de la madre, aunque tenuemente, se intuye como decisiva en la formación del carácter del protagonista y, tiempo después, en el capítulo IV cuando el niño está ya en la Olmeda, la casa de campo familiar donde vive a cargo del capataz tras la muerte de su padre, los libros encontrados en una alacena que lee son de su madre, María:

Soy de María. Este volumen era de María; María lo ha tenido entre sus manos; lo ha leído; ha meditado sobre sus páginas. María ya no existe; sus manos blancas y delicadas ya no pueden coger estos volúmenes. Pero otras manos –las de un niño toman ahora estos libros y continúan, sí, continúan sobre sus páginas los ensueños, las dulces quimeras, las imaginaciones de María... (AZORÍN: 1998b, 1372)

Superando la muerte, madre e hijo parecen reunirse a través de los libros; unos libros cogidos ahora por otras manos pero que recuperan los mismos ensueños e imaginaciones. Se produce así una continuidad espiritual entre ambos: «ponen en su alma –que es la tuya María–, un fermento de ideal, de nerviosidad, de desasosiego, de pasión» (AZORÍN: 1998b, 1373).

Aun en vida de su padre, sólo una afectuosa criada Mari-Juana, sustituirá el amor de la madre fallecida. Es una mujer hacendosa, que durante todo el día se afana en los cuidados de la casa con esforzada diligencia limpiando, cocinando y vigilando a los demás criados por el bien de la casa. Ante los juegos, besos, abrazos y caricias de Mari-Juana el niño responde con el silencio pese a que su espíritu corresponda enteramente el afecto mostrado por la criada: «él no decía nada; pero se dejaba traer y llevar sumisamente por Mari-Juana. “¡Pero este niño no dice nunca nada!”, exclamaba también a menudo la moza. El niño no decía nada; más sentía un mudo cariño» (AZORÍN: 1998b, 1361). Lamentablemente, los besos de una noche al acostarlo serán más intensos que lo acostumbrado y al día siguiente la moza desaparecerá para siempre de la vida del protagonista. La infancia de Tomás Rueda queda marcada por la ausencia

de los cuidados afectuosos de una figura materna y, abocado como parece a la pérdida, al personaje sólo le queda el vago recuerdo de la dicha vivida con la madre (representada en las flores que poblaban la casa) y de la ternura sincera y desenvuelta de la criada.

La importancia del recuerdo de Mari-Juana se hace patente al final del capítulo XII, justo antes de que Tomás Rueda abandone España para marcharse a Flandes. Paseando por la calle, repara un segundo en una vieja mendiga acurrucada en el suelo; una imagen que causa una honda conmoción en el ánimo del protagonista que cree reconocer en ella a la criada de su infancia. No obstante, cuando regresa a la mañana siguiente a la puerta de la iglesia donde encontró a la mendiga por primera vez comprueba que su desazón es infundada puesto que no se trata de Mari-Juana. Pero este encuentro ya ha servido para recuperar toda una serie de sensaciones y recuerdos:

Pero la imagen había brotado viva y dolorosa. Allí estaba Mari-Juana, y todas las gratísimas sensaciones de la lejana niñez de Tomás. Allí estaba aquella mujer encantadora, y con ella la casa del pueblo, la ciudad, la madre –tan silenciosa y dulce–, la Olmeda, Lorenzo, las montañas... Allí estaba toda su vida a la cual él daba el adiós postrero al salir de España. (AZORÍN: 1998b, 1408)

La imagen del pasado que ama con ansia y que le acompaña en su despedida de España no es otra que la de la infancia marcada por la madre y Mari-Juana.

6.1.2. Dos mujeres misteriosas y una viejecita

En el capítulo VII, de camino hacia Málaga la caravana en la que viaja Tomás se encuentra con una misteriosa mujer en la llanura, una figura que da título al cuadro «La mujer en la llanura». La visión de esta mujer gallarda y esbelta que aparenta riqueza, elegancia y desenvoltura sola por los caminos resulta desconcertante para los viajeros y Tomás quedará cautivado por la extraña visión de la desconocida de quien emana una aura de misterio recurrente en tantos personajes femeninos de su obra:

Pero estos ojos negros y relampagueantes, esta tez morena, este señorío en el gesto y en los ademanes, y luego, por otra parte, el hecho incomprensible de caminar sola y aun a la

ventura, todo esto, en suma, era algo que le atraía profundamente y que le hará soñar durante mucho tiempo, a lo largo de su vida. (AZORÍN: 1998b, 1387)

Tomás experimentará la misma fascinación ante una nueva desconocida ya de vuelta en Toledo en el capítulo X «Un vino dulce y violento». Paseando por la calle observa una mujer asomada en un balcón quien, en un primer momento, le pasa totalmente inadvertida, pero tras el tercer encuentro fortuito al paso de una procesión el protagonista experimenta una desconocida atracción por ella: «De pronto, sin saber por qué, volvió instintivamente la cabeza. ¿Por qué la volvía? No se daba cuenta de ello; pero sus ojos tropezaron con la mirada de la mujer desconocida [...] Poco a poco se iba sintiendo uno atraído, hechizado» (AZORÍN: 1998b, 1398). Esta mujer «ni fea ni bonita» son las más peligrosas, según advierte el narrador, porque son las que «más adentro penetran en nuestro espíritu»; como le ha ocurrido al protagonista. Como afirma el narrador, «Tomás ha bebido un vino dulce y violento» y está subyugado por el ímpetu amoroso de una mujer «apasionada y ardiente» de cuyo sortilegio es prácticamente imposible escapar. A este respecto, ya apuntamos anteriormente que Azorín prescinde del motivo de la poción de amor por la que enloquecía el personaje del relato de Cervantes y el «vino» de su novela no es otro que la simple pasión amorosa que enturbia e inquieta la sensibilidad de Tomás. Hay que apuntar que este deseo sexual ya había aparecido fugazmente en el viaje de Tomás hacia Málaga, durante su parada en Madrid antes de encontrarse con la misteriosa mujer de la llanura: «Madrid: unas tapadas que vienen a buscar a estos escolares y se van con ellos por la ciudad, y luego vuelven, y después se tornan a marchar» (AZORÍN: 1998b, 1385).

Pasado el frenesí de aquella fiebre que le tiene en cama dos o tres meses, con la llegada del otoño, el protagonista empieza a recuperar fuerzas y el alivio de su pensamiento le permite volver a sus lecturas. No obstante, se ha obrado un cambio en su persona puesto que su sensibilidad se ha hecho más «vidriosa»: más aguda, fina e

irritable. Por tanto, la carencia de amor y afecto condicionan la evolución sensible y espiritual del protagonista. En un primer momento, el vacío es maternal mediante la madre y la criada Mari-Juana, y ya adulto, a través del fracaso y la decepción amorosa.

Finalmente, la viejecita a quien nos referimos en el título de este apartado aparece en el mismo capítulo X «Un vino dulce y violento» y ejerce de celestina de Tomás para lograr los favores de la mujer desconocida. La recreación sigue su curso y Azorín cita al famoso personaje de Rojas y a la descripción de una alcahueta en *La perfecta casada* de fray Luis de León. El referente para proyectar la imagen de un personaje no es la realidad sino el discurso literario.

6.1.3. Gabriela

Si recordamos los personajes femeninos de *Tomás Rueda* podremos observar que cada uno de ellos se corresponde con una etapa vital determinada del personaje. La madre y Mari-Juana pertenecen a su infancia y la mujer misteriosa e innominada a la juventud del personaje en Salamanca. La tercera etapa sería la madurez incipiente del personaje en Flandes, una vez abandonada España, donde lo encontramos con su esposa Gabriela en el decimotercer y último capítulo del libro

También Gabriela, española de Flandes, tiene un rostro en óvalo, marfileño, expresivo y apasionado. ¿Cómo podríamos hacer en cuatro líneas la etopeya de Gabriela? Ya la vemos físicamente. Pero ¿cómo es su espíritu? *Gabriela, española y humana*, se podría titular un largo estudio que hiciéramos sobre ella; mas ahora no podemos detenernos mucho. La característica más saliente de Gabriela es esta: la vida es siempre para ella nueva. Hay en ella un hondo instinto de bien y de optimismo. (AZORÍN: 1998b, 1410-1411)

Para la prosopopeya de este personaje femenino, Azorín ha recurrido nuevamente a una imagen literaria y el rostro expresivo y marfileño de Gabriela se corresponde con descrito en el texto de Jules Lemaître sobre la actriz y poetisa Marceline Desbordes-Valmore (AZORÍN: 1998b, 1410). Curiosamente, al unir el físico de su personaje con el del personaje histórico, Azorín está resaltando ya la psicología de Gabriela. La esposa de Tomás destaca por su bondad y optimismo que le llevan a una vida plena y

satisfactoria y representa así «una lección perpetua de vida» (AZORÍN: 1998b, 1411). La cordialidad bondadosa de la esposa supone una «novedad perpetua de la vida» que, por descontado, ha de influir en el marido: «Algo de esta novedad de la vida que experimenta Gabriela, la hay también en Tomás. El disolvente de la inteligencia no ha podido destruir en él del todo un fondo instintivo de vida» (AZORÍN: 1998b, 1411). El matrimonio de Tomás y Gabriela supone una importante novedad respecto a las anteriores relaciones entre hombre y mujer de las novelas precedentes. En este caso, la vitalidad desenvuelta de Gabriela no es el exceso anulador de *Iluminada*, por ejemplo, y ejerce un efecto positivo sobre el hiperestésico e intelectual Tomás. El afecto del que ha carecido el personaje en su infancia y juventud es ahora suplido por un equilibrado y complementario matrimonio.

En cuanto a las ideas sobre el matrimonio del escritor monovero, debemos recordar que en 1908 había contraído matrimonio con Julia Guinda Urzanqui. El propio escritor reconocía el retrato literario de su esposa como Gabriela en el capítulo XXII de sus *Memorias inmemoriales*: «X no está incurso en tal censura: ha retratado a Julia, con el nombre de Gabriela, en su libro *Tomás Rueda*» (AZORÍN: 1998c, 11108).

6.1.4. Vascas y holandesas

Incluimos en este apartado las dos últimas referencias a personajes femeninos de esta novela. En primer lugar, justo antes de encontrarse con Mari-Juana, Tomás ha hallado reposo espiritual para su irritable espíritu en el País Vasco y Azorín, para expresar el placer y la comodidad experimentadas por el personaje, recurre a una obra del siglo XIX, *Historia de las naciones vascas* de Juan Antonio de Iza Zamácola quien describe la belleza y la diligencia de las mujeres vascas: «No vimos entre ellas una mujer fea; aun las viejas sexagenarias conservaban una tez lustrosa y sonrosada. Las

jóvenes añaden a su hermosura un trato sencillo y dulce, con que cautivan y encantan a los forasteros» (AZORÍN: 1998b, 1407).

En cuanto a las mujeres de los Países Bajos, en el capítulo XIII Azorín, a través de la cita de una obra holandesa, ensalza su limpieza y su dedicación esforzada y continua a las labores del hogar, las cuales le recuerdan, como afirma al final del cuadro a las mujeres de su Levante natal (AZORÍN: 1998b, 1410). Las alusiones a este trabajo constante y este afán de limpieza no son, por descontado, referencias folclóricas o meras explicaciones eruditas, sino que este afán de limpieza y «purificación» debe interpretarse mediante un paralelismo con su propio estilo, en el que anhela la sencillez y la claridad. Esta identificación se aprecia especialmente en su novela vanguardista *Superrealismo*, cuyos personajes estudiaremos en el correspondiente capítulo.

6.2. DON JUAN (1922)

En su particular recreación novelesca del mito literario, Azorín construye un don Juan en pleno proceso de purificación que busca rectificar su libertina conducta para adaptarse a la norma social sustituyendo así su antigua pasión por un amor caritativo hacia los más desvalidos.

Son cuatro los personajes femeninos que desempeñan un papel destacado y representativo en la novela: sor Natividad, Ángela, Jeannette y Virginia. La presentación de las tres primeras se produce en el capítulo VIII, una vez que el narrador ha concluido el retrato de don Juan y la descripción de la ciudad y su historia incluyendo el episodio del convento de las Jerónimas. Esta situación, da buena cuenta de su importancia y de su valor significativo. Sin embargo, no es hasta el último tercio de la novela cuando volvemos a tener noticia de estas tres mujeres; concretamente en el capítulo XXVI –recordemos que la novela consta de treinta y nueve capítulos y un epílogo– cuando observamos a la joven Jeannette tocando el piano. Además, no es

casual que sus apariciones en esta parte final de la novela se produzcan sucesivamente (XXVIII, XXIX y XXX) ni tampoco el grado de parentesco que guardan entre sí Ángela, Natividad y Jeannette.

6.2.1. Sor Natividad

Cuatro son las mujeres con un peso específico en el transcurso de la narración y la primera que nos encontramos es sor Natividad, abadesa del convento de San Pablo; centro religioso cuyo sugestivo pasado hemos conocido en el capítulo VII, antes de la presentación del personaje en el capítulo VIII. Sor Natividad es la abadesa de dicho convento, cuya historia está marcada por la oposición que manifestaron las religiosas contra el obispo y la implantación de las disposiciones del Concilio de Trento que pretendía acabar con la vida alegre y relajada que imperaba en gran parte de los centros religiosos (AZORÍN: 1998a, 623-624). Según la narración, las Jerónimas defendieron firmemente su «libertad» y esta actitud persiste aún en el espíritu del lugar: «Así hablaban las monjas de San Pablo en 1579. Fueron vencidas en la lucha; pero la antigua y libre vida, siempre quedó en el convento un regazo de laxitud y profanidad» (AZORÍN: 1998a, 624). Podemos pensar ya que esta «laxitud» ha de condicionar al personaje de Natividad.

Tras la historia del convento, encontramos a Natividad acompañada de su hermana, Ángela, esposa del Maestro, y de Jeannette, su sobrina, quienes hablan a la abadesa de su próximo viaje a París, ciudad por la que la abadesa no evita mostrar su admiración: «-¡Cuántas cosas veréis en París, Ángela! –exclama sor Natividad. Y añade: -¿Es bonito París, Jeannette?» (AZORÍN: 1998a, 624). Su fascinación por la capital europea entraría en conflicto con el estricto y riguroso encierro conventual. Una vez se han marchado su hermana y sobrina, Natividad recorre las solitarias estancias y pasillos del convento en una escena que destila una fina, elegante y sensual belleza. Al final, cuando se dirige a

su aposento, esta sensualidad y su consciencia por parte de la propia Natividad se hacen explícitas:

Cuando llega el momento del reposo, sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma. Los movimientos de sor Natividad son lentos, pausados; sus manos blancas van, con suavidad, despojando el esbelto cuerpo de los hábitos exteriores. Un instante se detiene sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo? La ropa de batista es sutil y blanquísima... (AZORÍN: 1998a, 625)

Azorín recupera en *Don Juan* una figura literaria que ya había utilizado en obras anteriores como *La voluntad* y sobre cuyo tratamiento erótico dentro del imaginario finisecular ya hemos hablado anteriormente. No obstante, la diferencia que se observa en la presentación de sor Natividad respecto a personajes como Justina, la religiosa que presentaba un mayor desarrollo en sus novelas, consiste en que Natividad parece sentirse «cómoda» en su deseo sexual y se aleja de la desasosegante tensión que experimentaba la novicia Justina. Además, dentro de esta recreación particular del mito de don Juan al incluir una monja, Azorín nos obliga a recuperar de la tradición literaria al personaje de doña Inés, con quien tampoco parece guardar una estrecha semejanza.

Por otra parte, en contraste con el convento de las Jerónimas, en el capítulo IX «Las monjas pobres», encontramos a las Capuchinas, pertenecientes a la orden de San Francisco que era también la de Justina en *La voluntad*:

Las monjas van y vienen silenciosas. En sus celdas meditan y rezan. En cada celda hay un tabladillo de madera en que las monjas reposan por la noche. Las comidas de las monjas son legumbres y verduras [...] La casa de un pobre labriego es más rica que este convento. Pero todo está limpio y blanco. Blancas las paredes; blancas las puertas; blanca la tosca loza en los vasares. Silenciosamente, como sin apoyarse en el suelo, desfilan las monjas por los blancos corredores. Las rosas rojas de un rosa —en un patio interior de muros lisos— destacan, bajo el azul del cielo, sobre lo blanco unánime. (AZORÍN: 1998a, 626)

La austera pobreza y sencillez del convento y de sus religiosas, respetando la regla de la comunidad, se expresa cromáticamente mediante el predominio del blanco que ocupa todo el espacio del convento; un blanco puro que se une al final del capítulo con el azul del cielo infinito. De esta manera, en dos capítulos consecutivos, el narrador nos ha ofrecido dos visiones o proyecciones de la figura de la religiosa. La primera de ellas,

encarnada por sor Natividad, la cual desprende un marcado erotismo de una manera consciente por parte del propio personaje, y la segunda ejemplificada en la vida de pureza espiritual de las Capuchinas. Este contraste no es casual ya que a través de dicha oposición puede interpretarse los dos tipos de amor que condicionan la recreación azoriniana del don Juan: el amor erótico y el amor como piedad, abnegación y sacrificio.

Volviendo estrictamente al personaje de sor Natividad, esta no aparece de nuevo en la novela hasta el capítulo XXX titulado «Y una tentación celestial». La conjunción «y» coordina la oración del título con el del capítulo anterior: «Una terrible tentación». Por el momento, baste decir que esta terrible tentación que se ha presentado a don Juan no es otra que la joven Jeannette, sobrina de Natividad, la tentación celestial que se mostrará en el convento ante los ojos del protagonista:

Sor Natividad va cortando, con gesto lento, las flores del jardín. No se ha estremecido al ver entrar a los visitantes; pero en su faz se ha dibujado leve sonrisa. De cuando en cuando, sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno... Al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre el ramaje. Al descubierto han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía inclinarse desde el tobillo el ensanche de la graciosa curva carnosa y llena. ¿Se ha dado cuenta de ello sor Natividad? Ha transcurrido un momento. Al cabo, con un movimiento tranquilo de la mano, sor Natividad ha bajado la túnica (AZORÍN: 1998a, 657)

En la descripción de la abadesa el narrador se recrea en «la curva elegante de la cadera», «la rotundidad armoniosa del seno» y, finalmente, «al descubierto han quedado las piernas». Como en la presentación del personaje en el capítulo VIII es llamativa la alternancia entre la desnudez, lo que se muestra, y el cuerpo vestido por hábito, lo oculto. Por ejemplo, en el capítulo VIII, al levantarse sor Natividad: «bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben las llenas y elegantes líneas del cuerpo» (AZORÍN: 1998a, 624-625) y en este capítulo la cadera y el pecho se marcan «bajo la blanca estameña» (AZORÍN: 1998a, 657), como si la vestidura de la abadesa fuera incapaz de ocultar la belleza de su cuerpo que termina por imponerse a la túnica y aflora para ser

observado, igual que ocurría en el cierre del capítulo VIII cuando la propia Natividad se contemplaba en el espejo de su celda y ahora cuando, finalmente, un ramaje descubre sus piernas ante don Juan. La duda del narrador sobre si esto es fruto del azar o Natividad es consciente de este «descuido» se expresa a través de la pregunta retórica: «¿Se ha dado cuenta de ello sor Natividad?». La tranquilidad con que se cubre la abadesa transcurrido un momento es la respuesta a esta pregunta.

La abadesa constituye una evidente tentación para el viejo seductor que, directamente, mirándola a los ojos, no duda en recuperar sus artes amorosas y elogiar su hermosura: «Y luego, lentamente, bajando la vista y posándola en los ojos de sor Natividad: -Verdaderamente... hermosa» (AZORÍN: 1998a, 657). Por un momento, ha vuelto el mito del joven y libertino don Juan, aquel que no dudaba en cortejar a cualquier mujer. No obstante, inmerso en su redención espiritual y moral –o quizás está realmente ocupado en un estímulo más atractiva, como la joven Jeannette sobre la que hablaremos más adelante– esta momentánea tentación no irá más allá.

6.2.2. Ángela

La segunda mujer que nos interesa en *Don Juan* es Ángela, hermana de sor Natividad y madre de Jeannette, cuyo retrato literario se encuentra en el capítulo XXVIII:

En Ángela resalta lo siguiente: sus labios grosezuelos y rojos, la carnosidad redonda y suave de la barbilla, sus manos rosadas. Sus manos llenitas, sedosas y puntiagudas. En la mano de Ángela luce una magnífica esmeralda. La mano de Ángela es una mano que no nos cansamos de contemplar sobre la seda joyante de un traje, en la página blanca de un libro, perdiéndose entre la melenita rubia de un niño; es una mano imperativa e indulgente. Ángela tiene estas alternativas de indulgencia y de imperio, de actividad y de languidez [...] A los criados no les tolera negligencias; pero sabe mandarles con afabilidad. Cuando está todo ordenado y limpio, Ángela se sienta, pone la mano en la rodilla y clava la vista en la esmeralda. Hay, entonces, en su cara un arrebol de epicureísmo satisfecho [...] Ya se sienta a la mesa la familia y los invitados. Resuena el ruido de la porcelana y de la plata. Hay un ligero ambiente de enardecimiento y de voluptuosidad. La mano de Ángela, con su esmeralda, reposa un momento sobre el mantel: blanco, rosa y verde (AZORÍN: 1998a, 654)

La descripción de la esposa del Maestre don Gonzalo, orbita alrededor del motivo de la mano; una parte del cuerpo que ya hemos comentado en anteriores novelas del escritor como elemento destacado y recurrente en las descripciones femeninas. La mano

de Ángela es «imperativa e indulgente», y la esmeralda que la «corona» parece aportar un aire regio al personaje que ordena y dirige su hogar con diligencia y eficacia. La contemplación de la esmeralda, una vez cumplidas las obligaciones, nos muestra la satisfacción epicúrea que halla el personaje en el ejercicio del poder y el control. Un poder y un control que también buscan la aprobación y el reconocimiento del resto, cuando todos los invitados rodean a Ángela una vez sentados a la mesa. El atractivo de Ángela no es otro que el de aquellas mujeres fuertes y vitales que subyugan con su vitalidad al resto; una característica que ha heredado su hija Jeannette y en quien halla su máxima realización.

6.2.3. Jeannette

Tras su fugaz paso en el citado capítulo VIII, el personaje de Jeannette reaparece en el capítulo XXVI «El Maestro don Gonzalo», cuando la joven interrumpe reiteradamente la transcendental reflexión de su padre sobre el tiempo incitado por la reciente adquisición de una moneda antigua. Con un descarado sentido del humor, Jeannette se dedica a «glosar» musicalmente las enjundiosas palabras de su progenitor:

-La historia, señoras, y señores –prosigue el maestro-, es una sucesión de monedas. *In nummis historia*. ¡Cuántas cosas han sucedido en el mundo desde que fue troquelada esta monedita! De mano en mano habrá ido pasando a lo largo de las generaciones [...] La monedita permanece intacta, y han pasado los imperios, han muerto los príncipes, las más espléndidas ciudades se han...

De pronto suena estrepitosamente el piano, y Jeannette canta:

*Deplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire?
Tout l'univers admiroit ta splendeur:
Tu n'es plus que poussière; et de cette grandeur...*
-¡Jeannette! –exclama don Gonzalo.

-*Cher papa!* –responde Jeannette. Y calla el piano. (AZORÍN: 1998a, 651-652)

Acto seguido, Jeannette interrumpirá nuevamente la disertación de don Gonzalo quien afirmará: «-Querida Jeannette –dice don Gonzalo en tono de reproche cariñoso:- tú pasas, como la cosa más natural del mundo, de Racine a Beranger; de Racine, que te han enseñado en el colegio, a Beranger, que has aprendido tú» (AZORÍN: 1998a, 652).

La primera canción es un extracto de *Esther* (1689) de Racine, concretamente el canto de un israelí sobre la desaparecida Sión. La segunda canción es «Le Postillon. Mon anniversaire de 1842» del poeta y letrista francés Pierre-Jean de Beránger. Ambas composiciones, pese a la diferencia de tono existente, evocan el paso del tiempo del que habla don Gonzalo.

El capítulo siguiente muestra un nuevo diálogo entre padre e hija que nos permite averiguar el lugar de nacimiento de Jeannette: París.

-Ton village est le plus joli du monde.

Jeannette replica :

-Oui, c'est vrai : le plus jolie du monde !

-Don Gonzalo y Ángela recién casados, se marcharon a París. Iban por un mes; estuvieron ocho años. En París nació Jeannete. París es el pueblecito de Jeannette. La familia pasa la mitad del año en la ciudad; la otra mitad en París. (AZORÍN: 1998a, 653)

Y, de nuevo, la frívola jovialidad de la muchacha impide el grave discurso del padre sobre el tiempo:

-¿Qué será de París dentro de doscientos años? No lo sabemos [...] El piano resuena, estrepitoso. Jeannette canta:

Vive Paris, le roi du monde!

Je le revois avec amour.

Fier géant, armé de sa fronde,

Il marche, il grandit chaque jour.

-Jeannette! –exclama don Gonzalo.

-*Cher papa !* –exclama Jeannette. (AZORÍN: 1998a, 653)²⁸

Llegados a este punto, las constantes y festivas glosas líricas de la muchacha durante los arduos discursos del padre, realmente enmascaran un comportamiento transgresor y egoísta; actitud que concuerda con su nombre. Efectivamente, Jeannette es Juana y, por tanto, en la novela funciona como una actualización femenina del mito. Es decir, el protagonista don Juan está inmerso en una especie de «purgatorio» a lo largo del cual el antiguo amor desenfrenado se transmutará en piedad a través de una vía de purificación espiritual, lo que aboca, inevitablemente, al agotamiento y extinción del

²⁸ La canción es «Retour à Paris».

mito. Por tanto, Azorín actualiza al mito romántico en Jeannette, quien a lo largo de la novela nos muestra indicios más que suficientes de su «potencial» conquistador. Esta acertada interpretación del personaje de Jeannette ya había sido vista por el profesor Christian Manso: «Con ella el mito se feminiza, se remoja. Azorín con su arte de la sugestión le abre al mito nuevos horizontes» (MANSO: 1993, 17). Idea que amplía en otro artículo (MANSO: 1995, 199-206), al apuntar la influencia de diversas feminizaciones del mito en la literatura francesa: *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte y *Las Don Juanes* (1922) de Marcel Prevost. Esta condición donjuanesca de Jeannette se aprecia con total nitidez en el capítulo XXIX «Una terrible tentación»:

Dieciocho primaveras ha visto ya Jeannette. Las has visto con sus ojos anchos y negros [...] Jeannette entra en un salón, en una tienda, en el teatro: sonrío con leve sonrisa equívoca; su mirada va de una parte a otra, vagamente; en sus ojos brilla la luz que brilla en los ojuelos de una fierecilla sorprendida. La mirada quiere demostrar confianza, y dice recelo; quiere mostrar inocencia, y descubre malicia... Ha pasado un minuto. La mirada de la fierecilla ha cambiado. Jeannette está ya segura de sí misma. Domina ya a su interlocutor. (AZORÍN: 1998a, 655)

La descripción de la muchacha transmite viveza, especialmente a través del brillo de los ojos comparados con los de una «fierecilla». Los cuales, pese a querer mostrar inocencia, transmiten «malicia». Una vez tiene confianza en sí misma, la joven «domina ya a su interlocutor»; un rasgo de control que ya había apreciado el lector en su madre Ángela.

Le mira en silencio con una mirada fija, penetrante, hace un mohín de fingido espanto y suelta una carcajada. Don Juan calla. Otras veces, Jeannette comienza a charlar volublemente con el caballero, en voz alta, con estrépito; poco a poco va bajando la voz; cada vez se inclina más sobre don Juan; después acaba por decir suavemente, susurrando una frase inocente, pero con una ligera entonación equívoca. Don Juan calla. Ahora Jeannette pone el libro que está leyendo en manos de don Juan y le dice con un gesto de inocencia: «Señor caballero, explíqueme usted esta poesía de amor; yo no la entiendo». Una noche, terminada la tertulia, al dar la vuelta a la casa para marcharse a la suya, don Juan ve que en las callejuelas desiertas se marca el cuadro de luz de una ventana. El salón de damasco rojo está iluminado. La ventana está abierta. Sobre el rojo damasco, a través de la ancha reja, destaca la figura esbelta, ondulante de Jeannette.

-*Au, revoir, Monsieur!* –grita Jeannette al ver pasar al caballero.

Y en seguida con voz gangosa:

-*Buona sera, don Basilio!* (AZORÍN: 1998a, 656)

Una vez se produce el cara a cara entre don Juan y Jeannette, es ella quien lleva las riendas en el proceso de seducción, insinuándose ante el caballero y llevando a cabo diversas estratagemas, como la de una fingida candidez cuando le pide a don Juan que le explique el poema de amor. Además, toda su seducción no está exenta de crueldad, como se aprecia en el final del capítulo cuando en la despedida se burla del protagonista llamándolo don Basilio, personaje de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais que inspiraría la opera de Rossini.

Tras este encuentro entre don Juan y Jeannete, encontramos el capítulo «Y una tentación celestial» que ya comentamos en relación con el personaje de sor Natividad, abadesa y tía de Jeannette. No obstante, deben anotarse ciertas diferencias entre estas dos «tentaciones» que se le han presentado al antiguo libertino. Si en el caso de la joven Jeannette, es ella quien busca abiertamente la seducción del personaje masculino, comportamiento que concuerda con su naturaleza de actualización femenina del mito frente al «declive» del auténtico don Juan, en sor Natividad el proceso es justamente inverso. Es decir, es el propio caballero quien, ante la belleza y la sensualidad de la abadesa, reacciona recuperando en parte y mínimamente su condición de seductor.

La «relación» entre Jeannette y don Juan prosigue en el capítulo XXXV «Le lion malade», en el cual la joven le entrega al caballero como premio por un juego –en el cual don Juan ha representado el papel de pavo real– una rosa. Previamente, el protagonista no ha tenido reparos en expresar su absoluta disposición ante la muchacha: «-Jeannette –responde don Juan–, yo seré lo que usted quiera hacer de mí» (AZORÍN: 1998a, 664). Esta misma rosa reaparece en el capítulo XXXVI «La rosa seca», en la que Jeannette visita la estancia vacía donde se hospeda don Juan y contempla las litografías francesas que narran la historia entre Jean Henri Latude y Madame de Pompadour:

En una de las litografías, en la primera, entre el cristal y el marco, había clavada una rosa: una gran rosa seca. Era la rosa que Jeannette había regalado a don Juan noches antes. Jeannette la ha cogido y la ha colocado en la litografía en que la Justicia prende a Latude.

Y cuando iba a salir de la estancia de visitantes, Jeannette se ha vuelto otra vez hacia las litografías y ha exclamado:

-¡Qué elegante era la Pompadour! (AZORÍN: 1998a, 666)

El escritor francés habría pretendido ganar el favor de la influyente dama advirtiéndola de un atentado contra su vida que él mismo había organizado. Desafortunadamente para Latude, la policía descubre el engaño y es encarcelado. Cuando Jeannete observa las litografías se fija, en un ejercicio de identificación narcisista, en la belleza de la cortesana francesa, contemplando así su propia belleza y ni siquiera considera por un momento el sentimiento que, obviamente, el anciano don Juan alberga por ella.

La novela concluye con una cita de *Berenice* (1670) de Jean Racine, autor ya citado con anterioridad cuando Jeannette cantaba un fragmento de *Esther*, otra pieza teatral con protagonismo femenino. El dramaturgo francés crea su obra a partir del personaje histórico de Berenice de Cilicia, una princesa judía que mantuvo una relación con Tito Flavio Vespasiano, futuro emperador de Roma, durante la primera guerra judeo-romana. La impopularidad y lo «inapropiado» de la relación, obligaron a Tito a cesar su relación con la judía tras su ascenso al poder en el año setenta y nueve. Por descontado, en el capítulo final de *Don Juan*, esta cita evidencia el correlato entre la renuncia de Tito y la renuncia de don Juan, quien tras haber sido tentado seriamente por la belleza y la seducción de Jeannette, feminización y actualización del propio mito que él ha encarnado, ha conseguido salir «victorioso» y seguir así la vía de redención espiritual y amor caritativo que había iniciado:

-¿Hasta la vista? –ha añadido Jeannette.

-¡Quién sabe! –ha exclamado don Juan.

Ha habido otro corto silencio; las manos continuaban unidas.

-¡Adiós, don Juan! –ha dicho, al fin, Jeannette.

-¡Adiós, Jeannette... adiós, querida Jeannette! -ha dicho don Juan sacudiendo nerviosamente la mano de Jeannette. (AZORÍN: 1998a, 670)

6.2.4. La madre

Ángela, sor Natividad y Jeannette, son las mujeres protagonistas de la novela, constituyendo las dos últimas y, especialmente la muchacha por su condición de actualización femenina del mito, la tentación que pone a prueba el proceso de recuperación y rehabilitación moral y espiritual de don Juan. Sin embargo, al margen de estos personajes en tres capítulos concretos aparecen otras tres mujeres que merecen que nos detengamos en ellas:

Cada tres meses, Carlitos estaba enfermo. Las zozobras eran angustiosas interminables. El termómetro clínico estaba siempre entre los dedos de la madre. La cara de la madre se acerca ansiosa, cerca de la luz, al tubito de cristal. Era frágil, quebradiza como un delgado vidrio, la salud del niño. Al igual que planta de países meridionales en país frío, le habían ido cuidando durante la infancia. ¡Eran tan anchos, vivaces y luminosos sus ojos! ¡Decía las cosas con un son de voz tan dulce! ¿Qué iba a ser este niño en el mundo: gran artista, gran poeta, gran orador? Ahora seguía brillantemente los estudios de ingeniero [...] De pronto, la dama, pálida, intensamente, pálida, se ha llevado las dos manos al corazón; el busto se ha reclinado en el respaldo de la butaca. De su boca ha salido un gemido suave, un leve estertor... Parecía en éxtasis. Los circunstantes, aterrados, la rodeaban. (AZORÍN: 1998a, 646)

La primera de ellas es la madre anónima del capítulo XXII «Por la patria», un retrato construido a partir de la evocación del propio personaje femenino que recuerda a su hijo de salud frágil, por quien hubo de desvivirse con toda clase de cuidados y atenciones; un amor maternal que desprende una profunda y afectuosa ternura. En cuanto a la presentación del personaje, se nos muestra a través de diversas metonimias del cuerpo: «con la cabeza entre las manos», «el termómetro clínico estaba siempre entre los dedos de la madre», «la cara de la madre se acercaba ansiosa», «las dos manos al corazón; el busto se ha reclinado en el respaldo de la butaca. De su boca ha salido un gemido suave, un leve estertor...». Esta presentación «disecionada» de la figura femenina no es un hecho puntual, sino que se repite constantemente en la obra azoriniana; sirva como ejemplo reciente la descripción de las manos de Ángela, la madre de Jeannette.

El anonimato de la madre refuerza el carácter general y abstracto del retrato literario. Mediante esta descripción, Azorín muestra la abnegada piedad maternal, un amor entregado y absoluto hacia el hijo basado en la renuncia y el sacrificio constante anteponiendo siempre el bien del vástago sobre el propio. Durante los momentos previos a la muerte, la madre no recuerda su vida, sino que rememora la vida del hijo y, por tanto, su «oficio» de madre. Evidentemente, la referencia a la frágil salud del hijo y los constantes y dedicados cuidados de la madre permiten al narrador incidir en la grandeza de la piedad maternal y sus sacrificios. Este amor maternal, esta piedad absoluta hacia el hijo, es la que admira ahora el antiguo libertino inmerso ahora en pleno proceso de rehabilitación y redención: «-Señor –ha dicho don Juan en voz baja, elevando sus ojos al cielo-. Señor: acoge en tu seno el alma dolorosa de una madre» (AZORÍN: 1998a, 647). Don Juan a lo largo de la novela sustituirá su antiguo amor carnal, por el tipo de amor piadoso y compasivo que acabos de leer referido a esta madre. Igualmente, el protagonista lo proyectará hacia los niños, ejerciendo de «padre», como ya comentamos anteriormente. Encontramos un ejemplo de esta actitud paternal en el capítulo XXXII «El niño descalzo»:

El niño del haz de leña ha hecho un esfuerzo para levantar la cabeza. Sus pies descalzos estaban sangrando. Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando sus piececitos. El niño tenía al principio la actitud recelosa y encogida de un animalito montaraz caído en la trampa. Poco a poco se ha ido tranquilizando; entonces el niño le coge la mano a don Juan y se la va besando en silencio. ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar? A lo lejos, sobre el cielo azul, destaca la ciudad. Se ve el huertecito de un convento, la casa del maestro... (AZORÍN: 1998a, 660)

El amor maternal, piadoso, compasivo y caritativo hacia todos los seres y, especialmente, para aquellos más desvalidos es un tema fundamental en la obra azoriniana. Ya en *Tomás Rueda* se expresaba a través del desvalimiento del niño protagonista y el recuerdo afectuoso de la criada Mari-Juana e igualmente se observa en *Don Juan* y, como veremos, también en *Doña Inés*. En sus respectivas recreaciones y

reinterpretaciones literarias, el escritor une y asimila a don Juan y a doña Inés a través de este amor piadoso proyectado hacia los más inocentes y desvalidos: los niños.

6.2.5. La Tía

La Tía vivió antaño en la cuesta del río, junto a las Tenerías, en una casilla medio caída. Un día ocurrió allí un suceso terrible; resultaba comprometido un señorito de la ciudad. Procesaron a la Tía; pero la Tía calló. Nadie pudo sacarla de su mutismo. Aquel silencio valió a la Tía una larga, constante y misteriosa protección. De la cuesta del río se mudó la tía a una casa de la calle de Cereros. La calle estaba siempre desierta. En la casa de la Tía estaban siempre cerradas las puertas y las ventanas. De tarde en tarde, al anochecer, durante la noche se escurría una sombra por la calleja; llegaba a la puerta y tiraba del cabo de una cuerda. Dentro sonaba una campanilla. (AZORÍN: 1998a, 647)

Es admirable la habilidad con que Azorín enlaza una nueva recreación intertextual dentro del marco de una novela que ya supone en sí misma una reinterpretación. En este caso, recurre el escritor al personaje de Celestina, tipo literario que ya había aparecido en *Tomás Rueda*, y nos presenta ahora en el capítulo XXIII a la Tía, la proxeneta de la ciudad, cuya presencia no es en absoluto gratuita sino que cumple una función específica. Con la aparición de este personaje Azorín termina de configurar en la novela todas las «opciones» susceptibles de constituir una tentación para don Juan y que ponen a prueba su rehabilitación moral. Si sor Natividad y Jeannette son dos tentaciones evidentes que nos remiten a la anterior vida libertina del protagonista, también cabe suponer que la prostitución fuera un ingrediente fundamental dentro de la agitada vida del viejo seductor. No obstante y lógicamente, la prostitución, inmersos como estamos en el proceso de «cura» espiritual del protagonista se muestra atendiendo a la explotación más oscura, tenebrosa y sórdida. De hecho, en el capítulo se remarca el carácter violento, posesivo y tiránico de la Tía, lo cual se con la aparición de un nuevo personaje:

Don Juan pasaba alguna vez por la calleja. No había entrado nunca en la casa. Una tarde, al asomar por la calle, vio que se abría la puerta. Salió de la casa una muchacha. Estaba pálida, exangüe; tenía los ojos hinchados, con anchas ojeras. Había en toda su persona un profundo dolor. La muchacha llevaba una maleta y una jaula con un pájaro. Dos pasos más allá de la puerta, se sentó en la maleta, puso los codos en los muslos, apoyó la cabeza en las manos y comenzó a llorar.

Don Juan la veía llorar desde lejos. Se fue acercando despacio. Dejó caer en su falda unos papelitos azules y se alejó de prisa. (AZORÍN: 1998a, 648)

No debe pasar desapercibida la afirmación de que don Juan «pasaba alguna vez por la calleja», aunque inmediatamente se matiza que «no había entrado nunca en la casa». En otras palabras, la tentación todavía existe para el antiguo pecador, aunque ahora es capaz de dominar su naturaleza «apasionada». Ante la visión negra y cruel de la prostitución personificada en la joven expulsada de la casa de la Tía, don Juan muestra de nuevo compasión, y ofrece dinero a la muchacha aunque, rápidamente, quizás algo inseguro de sí mismo, abandone el lugar.

Que este capítulo esté seguido del retrato de la madre no es una casualidad y sirve para mostrar la oposición entre el nuevo amor caritativo, compasivo y piadoso que anhela don Juan como meta para su recuperación y rehabilitación moral, y su antiguo amor sexual y carnal en su vertiente más mezquina. Todo ello aparece antes de las dos tentaciones, sor Natividad y Jeannette, quienes terminarán de probar el anhelo de reforma del viejo don Juan.

6.2.6. Virginia

Don Juan contempla, embelesado, la gracia instintiva de esta muchacha: su sosiego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto.

Cuando Virginia va a la ciudad, las gentes sonríen. Sonríen levemente. Sonríen de la gracia, de la ingenuidad de Virginia. ¿Por qué se pone Virginia este ostentoso collar? Todo el mundo sonríe del collar tosco y falso de Virginia.

Un día, Virginia, ha venido a casa del maestre. En el salón, gris, la moza, con sus colores vivos, está en pie, inmóvil, ante Ángela y Jeannette, que contemplan su esbeltez y su gracia. De pronto, Jeannette exclama:

-¡Quiero ponerme el collar de Virginia!

Prestamente lo ha desceñido del cuello de Virginia. Ya le tiene en la palma de la mano. Entonces, al contemplar estas perlas finas, purísimas, verdaderamente maravillosas, una profunda extrañeza se ha pintado en su rostro. Le ha alargado el collar a Ángela. El mismo estupor se ha retratado en la cara de Ángela. Las tres mujeres permanecen un momento en silencio, absortas. (AZORÍN: 1998a, 658-659)

El último personaje femenino de *Don Juan* que queremos comentar es la campesina Virginia, cuyo retrato constituye el capítulo XXXI «Virginia», que aparece tras los capítulos dedicados a Ángela, sor Natividad y Jeannette. Es decir, el personaje aparece

junto a las mujeres «protagonistas» de la novela; una posición que es indicio de su importancia significativa, pese a que su presencia en la novela se limite a esta única aparición.

Don Juan conoce a la muchacha cuando se desplaza a la aldea de Parayuelos, donde uno de los personajes, el doctor Quijano, tiene una granja. Las primeras palabras que describen a Virginia no son «propias» del narrador, sino que Azorín recurre directamente a la intertextualidad mediante una serrana de Góngora: «*En los pinares de Júcar,/ vi bailar unas serranas,/ al son del agua en las piedras/ y al son del viento en las ramas.../ ¡Qué bien bailan las serranas,/ qué bien bailan!*» (AZORÍN: 1998a, 658). Virginia es una excelente bailarina y una mujer laboriosa y esforzada –como tantas otras del autor– que cumple con todas las obligaciones del hogar. Casi se muestra como una fuerza viva y espontánea de la naturaleza y es en esta espontaneidad y vivacidad donde reside su belleza y su encanto. Por esta misma naturalidad inocente, Virginia se adorna con un «collar tosco y falso», joya que Jeannette, envidiando la belleza desenvuelta y desafectada de la aldeana, decide arrebatarse acompañada de su madre. Sorprendentemente, una vez en sus manos, el collar ya no es tosco y falso sino que «al contemplar estas perlas finas, purísimas, verdaderamente maravillosas, una profunda extrañeza se ha pintado en su rostro». En realidad, la supuesta falsedad y tosquedad de las joyas de la aldeana era aparente y producto de la «mirada» de aquellos que «sonríen de la ingenuidad de Virginia», que la contemplan superficialmente considerándola simplemente como una aldeana. Una vez visto de cerca, como le sucede a Jeannette al tomar el collar, aquello que parecía tosco, por su naturalidad y su sencillez se ha revelado como verdaderamente bello y puro ante la belleza maliciosa de Jeannette.

El personaje de Jeannette, en tanto que revisión y actualización femenina del mito de don Juan, seguramente es aquel que posee un mayor interés y una función más

destacada en esta novela de Azorín. De hecho, si bien la hemos calificado como «tentación» para el antiguo seductor junto a su tía sor Natividad, verdaderamente no se trata de una tentación pasiva, sino activa, puesto que la joven asume las riendas en el proceso de seducción. Respecto al resto de mujeres en *Don Juan*, Azorín, atendiendo a la esencia del mito configura un «universo» femenino donde resuenan personajes propios de la tradición del arquetipo. A partir de esta idea, se entiende que Ángela, sor Natividad y Jeannette sean familia, o la propia condición de religiosa de Natividad o la presencia de una aldeana como Virginia. Todas ellas están dentro de los tipos femeninos incluidos en el catálogo de seducción de don Juan, un catálogo que, por otra parte, era bastante amplio como recordaba el personaje del criado Leporello en el *Don Giovanni* de Mozart. Dentro de la recuperación moral que culmina con el encierro monástico del protagonista que se narra en el epílogo, el amor de don Juan ya no es el de antaño, sino que se asimila a la abnegación entregada y sacrificada de aquella madre que, justo antes de morir, recordaba al hijo, entendiendo su ser como una entrega total al otro. Ese mismo sentimiento es el que, finalmente, asume don Juan: «-El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo» (AZORÍN: 1998a, 672).

6.3. DOÑA INÉS (1925)

6.3.1. Doña Inés: recreación literaria y el amor como piedad

En lo alto de la costanilla, en un tercer piso, la cortina que cubre los cristales del balcón, será levantada dentro de un instante por la mano fina y blanca de esta mujer. Va trajeada la desconocida con una falda de color malva; el corpiño es del mismo color. En falda y corpiño irisa la joyante seda. Tres amplios volantes rodona la falda; la adorna una trepa de sutiles encajes. Del talle, angosto y apretado, baja ensanchándose el vestido hasta formar cerca del tobillo un ancho círculo. El pie aparece breve. Ascende tersa la media de seda de color rosa. El arranque de las piernas se muestra sólido y limpiamente torneado. Y sobre el empeine gordezuelo del pie, y sobre el arranque de la pierna, los listones de seda negra que parten del chapín y se alejan hacia arriba, dando vueltas, marcan en la carne muelle ligeros surcos (AZORÍN: 1998a, 679)

Resulta inevitable y casi obligatorio, empezar a estudiar el personaje protagonista de doña Inés citando y comentando el magistral retrato literario ofrecido por Azorín en

el capítulo II «Daguerrotipo». Este daguerrotipo o fotografía de la protagonista aparece tras habernos situado el narrador en una callejuela cercana a la plaza de San Javier en Madrid. Nótese como la voz narrativa proyecta al personaje en el futuro, «la cortina que cubre los cristales del balcón será levantada dentro de un instante por la mano fina y blanca de esta mujer», y encontramos nuevamente una parte del cuerpo que ya hemos observado constantemente en la narrativa azoriniana: la mano. La imagen de la mano, fina y blanca, levantando la cortina de un balcón contribuye aún más al misterio que, de momento, envuelve a la desconocida.

El narrador, como un simple observador, describe el atuendo de la mujer y sigue un orden descendente, bajando por el corpiño y la falda hasta llegar al tobillo y el pie. Entonces, ascendemos de nuevo siguiendo «la tersa media de seda color rosa» permitiendo al narrador, y consecuentemente al lector, recrearse en las bien moldeadas piernas de la mujer. Llegados a este punto, no está de más recordar como la descripción física de la mujer puede tildarse de cinematográfica (RISCO: 1980, 241-246), dados los detallados primerísimos planos que se ofrecen de la pierna, el tobillo y el pie. Asimismo, es notable el erotismo que se desprende de esta mirada detenida sobre las partes del cuerpo y las prendas que las cubren como las medias o el chapín.

La desconocida es alta y esbelta. El seno lleno y firme, retiembla ligeramente con el caminar presuroso. Cuando la dama se inclina, el ancho círculo de la falda –sostenido por ligero tontillo– se levanta en su parte de atrás y deja ver la pierna de una línea perfecta. La cara de la desconocida es morena. En lo atezado del rostro, resalta el rojo de los labios. Entro lo rojo de los labios –al sonreír, al hablar– blanquea la nitidez de los menudos dientes. El pelo negro se concierta en dos rodetes a los lados de la cabeza. Una recta crencha divide la negra cabellera. Sobre los rodetes se ven dos estrechas bandas de carey con embutidos de plata. Dos gruesas perlas lucen en el lóbulo de la oreja. Gruesas perlas forman la gargantilla que ciñe el cuello. Amplia mantilla negra arreboza la cara y cae por el busto hasta el brazo desnudo que, puesto de través, la sostiene a la altura del seno. (AZORÍN: 1998a, 679)

Con esto terminaría la prosopografía del personaje, descripción que constituye la que podríamos considerar la primera parte del capítulo. Como muy bien señala Robert

C. Spires en su artículo sobre *Doña Inés* (1993, 157-162), quizás el lector crea escuchar ecos de la novela realista en este fragmento, pero estamos ante otro tipo de descripción:

Si por una parte uno se inclina a oír ecos realistas en esta descripción tan detallada –la apariencia exterior es reflejo fidedigno del ser interior– pronto queda claro que el eco es de otra índole. Mientras más avanza la descripción, más nos damos cuenta de que no es cuestión de lo que la roja refleja –técnica realista– sino de lo que esconde. Y lo escondido por esta ropa típica de una heroína romántica no corresponde para nada al ideal romántico de la heroína. (SPIRES: 1993, 159)

No debe olvidarse la estética simbolista que fundamenta gran parte de la obra y la narrativa de Azorín: una observación precisa y atenta que esconde un anhelo de comprender el misterio que se esconde tras las cosas. La observación atenta del personaje y su detallada descripción son un intento de intuir el «misterio» que se esconde tras esta mujer.

Por otra parte, si bien es cierto que *Doña Inés* debe leerse como una reelaboración genérica de la novela rosa –no debe perderse de vista el doble juego transgenérico del escritor, por una parte la recreación de un personaje de la tradición literaria, y por otra la reformulación *sui generis* de un molde novelístico concreto–, no coincidimos con Spires en que la reformulación del género y, concretamente esta descripción sea paródica en un sentido cómico o burlesco. Por ejemplo, no consideramos que se esconda ningún guiño paródico o cómico en la siguiente frase: «Cuando la dama se inclina, el ancho círculo de la falda –sostenido por ligero tontillo– se levanta en su parte de atrás y deja ver la pierna de una línea perfecta.» Otra cosa es que, quizás, la posición que nos permite observar un nuevo primerísimo primer plano de la pierna no sea un elemento común de la novela romántica convencional, pero ello no implica que sea cómico, o un «guiño» al lector. Obviamente, es una reformulación que cambia el modelo de partida, pero no con una intención cómica o paródica sino con un claro sentido erótico.

En la boca angosta, los labios gruesos y como cortados a bisel –y esta es una de las particularidades de la fisonomía–, cuando están juntos, apretados, diseñando un mohín infantil, dan a la cara una suave expresión de melancolía. Una observación atenta podría hacernos ver en el cuerpo de la dama que las líneas tienen ya un imperceptible principio de flacidez. Se inicia en toda la figura una ligerísima declinación. En la cara, fresca todavía, la

piel no tiene la tersura de la juventud primera. La mirada y el gesto de la boca lo hacen, sin embargo, olvidar todo. Los ojos y la boca dominan la figura entera. Cuando la dama camina, lentamente, con majestad, de rato en rato enarca el busto como si fuera a respirar. Otras veces, con movimiento presto y nervioso, doña Inés de Silva –que este es el nombre de la desconocida– hace además de aupar y recoger en el seno el amplio y fino encaje de la mantilla. (AZORÍN: 1998a, 680)

Como ya vimos en la novela anterior en relación al personaje de sor Natividad, la minuciosidad descriptiva de la que hace gala el escritor, tiende a producir un efecto de fragmentación del objeto descrito. En este caso, el análisis cuasi anatómico del cuerpo de Inés de Silva reitera y refuerza su condición de objeto pleno de deseo. Además, la descripción del atavío del personaje se basa en una técnica de alternancia entre la textura de la carne y del vestido (GONZÁLEZ DE ÁVILA: 1993, 298-299). Obviamente, este juego de ocultamiento y revelación, tiene una interpretación erótica, por mucho que parte de la crítica haya insistido en atenuar la fuerza erótica de la descripción y la narración azoriniana

Es interesante notar como el narrador deja caer un velo de incertidumbre, imprecisión y misterio sobre el personaje, puesto que en un primer momento, dada la indumentaria de la mujer, no sabe si es «una mujer de pueblo o una gran señora» (AZORÍN: 1998a, 680). No obstante, determinados rasgos, gestos, ornamentos y la actitud del personaje pronto delatan su condición de aristócrata. Pero de nuevo este halo de misterio se refuerza con un sentimiento de melancolía intuido en la mirada perdida e intensa de Inés: «Parece unas veces perdida la mirada de la señora en una lontananza invisible...» (AZORÍN: 1998a, 680), y ese aparente «deambular» perdido súbitamente se intensifica por un pensamiento triste que «conturba la mirada».

A continuación, el narrador aporta nuevos datos que terminan de perfilar nítidamente a la desconocida mujer –recordemos que sólo al final del párrafo desvela su nombre– y que son básicos para entender el sentido del personaje. Primero, los labios «cuando están juntos, apretados, diseñando un mohín infantil, dan a la cara una suave

expresión de melancolía». Es decir, al halo de misterio que desprende doña Inés, y a la tristeza que enturbia su mirada perdida en el infinito, se añade ahora un gesto de melancolía. Es entonces cuando se nos presenta directamente a Inés como una mujer madura en la declinación de su belleza, «Una observación atenta podría hacernos ver en el cuerpo de la dama que las líneas tienen ya un imperceptible principio de flacidez. Se inicia en toda la figura una ligerísima declinación» y «la piel no tiene la tersura de la juventud primera». Azorín recupera en *Doña Inés* su fascinación por la mujer madura; un personaje que le permite reflexionar abiertamente sobre el paso del tiempo, como veremos en esta novela. El escritor siente una belleza intensa y significativa en la imagen desencantada y decepcionada que desprenden en su obra este tipo de personajes femeninos. Una belleza que, como ya apuntamos, presenta una clara raigambre simbolista y finisecular, como se observa en gran parte de los personajes femeninos que estudiamos y analizamos en el apartado dedicado a *Veraneo sentimental*.

Por tanto, debemos atender desde un principio al tema del tiempo como eje significativo de la novela y de la protagonista y, de hecho, el párrafo final insiste en esta idea:

Un caballero madrileño, el señor Remisa, que ha traído de París un daguerrotipo –y que luego lo ha regalado al Liceo Artístico en este mismo año de 1840–, le ha hecho un retrato maravilloso a doña Inés. Ha tenido a la señora tres minutos inmóvil, sin pestañear, delante del misterioso aparato, y luego, tras otros diez minutos de operaciones no menos misteriosas, le ha entregado una laminita de plata con su figura. El tiempo y el sol han borrado casi la imagen. Doña Inés está retratada con el mismo traje con que acabamos de describirla. No lograremos ver su figura en la brillante superficie si no vamos evitando con cuidado el reflejo de la luz. (AZORÍN: 1998a, 680)

En 1840, doña Inés fue retratada por un fotógrafo, pero aquella lámina está ahora desgastada por el paso del tiempo, «El tiempo y el sol han borrado casi la imagen», sólo un ejercicio atento de observación nos permitirá recuperar la imagen del personaje, «No lograremos ver su figura en la brillante superficie si no vamos evitando con cuidado el reflejo de la luz». La mejor posición y la perspectiva adecuada nos permitirán observar

y recuperar el personaje de doña Inés. Este perspectivismo puede ligarse a un proceso de difuminación, disipación o «descaracterización» del personaje, lo cual vendría dado también por el planteamiento del tema de la creación literaria como uno de los centros estructurales de contenido de la novela, a través del personaje de don Pablo, el tío de Inés de Silva. Aunque este es un asunto que abordaremos detenidamente más adelante. Con todo, está claro ya, desde su descripción inicial, que uno de los pilares de la obra es la atención al propio proceso de escritura y creación, algo que se percibe en la propia descripción que concluye con este doble juego de espejo de la imagen y la fotografía.

Respecto al componente sensual que se muestra ligado a la imagen de la mujer, ya en la primera descripción de Inés de Silva se percibe un halo de erotismo e incide el narrador en la belleza madura y en declive del personaje. Todo ello con las evidentes connotaciones significativas que ya hemos apuntado, y que nos llevan al otro elemento apuntado: el paso del tiempo como continuo devenir. Por tanto, podemos deducir que ninguno de estos motivos es un elemento aislado en el discurso de la novela sino que se entrelazan a lo largo de la narración. Un ejemplo interesante se aprecia en el capítulo tercero «En el cuartito»:

Doña Inés de Silva gusta, a ciertas horas, de vestir el traje popular. No hay gran distancia, por otra parte, en estos tiempos entre el traje de una maja pudiente y el de una dama. Se regodea íntimamente doña Inés con el contraste entre su posición social brillante y el arreo plebeyo. Le place asimismo un vestido que realza sus prendas personales. Y encuentra, finalmente, que un ligero envilecimiento es incentivo en el lance de amor repetido y cansado (AZORÍN: 1998a, 681)

De nuevo aparece la ambigüedad en el vestir del personaje, que ahora viste con «traje popular». El motivo se nos explica a continuación: puede que Inés sea una mujer madura, pero todavía es capaz de verse a sí misma con satisfacción «Le place asimismo un vestido que realza sus prendas personales» y es consciente del valor de estas prendas en la atracción amorosa y sexual, aunque es ahora cuando aparece un matiz interesante: «en el lance de amor repetido y cansado». Es decir, la experiencia del personaje genera

una aparente paradoja: siente todavía un placer íntimo y satisfactorio en la contemplación de la propia belleza, que sigue considerando un aliciente y un atractivo en el proceso de seducción, aunque la experiencia aleja ahora cualquier elemento optimista o idealizado de la relación amorosa que se define como algo «repetido y cansado», como un suceso abocado, en el fondo, al fracaso. Tal y como sucederá con su relación con don Juan en el capítulo quinto «La carta»:

Una carta no es nada y lo es todo. Cuando doña Inés ha penetrado de nuevo en la salita, traía en la mano una carta. Una carta es la alegría y es el dolor [...] El sobre ha sido roto. La mirada de la dama va pasando por los renglones. ¿Habéis visto la lividez de un cuerpo muerto? Así, está ahora el rostro de la señora; mortal ha quedado doña Inés. Y con movimiento lento, lentísimo, como lo haría una consumada actriz, ha dejado doña Inés la carta en el velador [...] Todo está en silencio. Nos hemos resignado ya al dolor. Hemos entrado ya en la región de la enfermedad. El pavor de antes del tránsito y en el tránsito ha pasado ya. Desde esta luctuosa ribera, nuestros ojos contemplan la otra ribera apacible y deleitosa de la salud, allá en frente. ¿Cuándo volveremos a ella? Y, ¿es seguro que volveremos? (AZORÍN: 1998a, 683-685)

Nótese como el capítulo tercero, con ese amor cansado y repetido en el que parece haber aceptado vivir doña Inés, ya anticipaba en parte el fracaso consumado del capítulo quinto. Capítulo en el que Azorín enuncia un tema que ya hemos comentado con anterioridad en este trabajo en relación con el amor y la figura de la mujer: el dolor. Especialmente significativo de este dolor era uno de los fragmentos iniciales de *Veraneo sentimental*, obra que señalamos como imprescindible para entender el sentido de la mujer y el amor en la obra de Azorín:

Y en esta hora, en que la gente se levanta, en que van a abrirse todos los cuartos, yo salgo al corredor y voy marchando distraído, absorto, con un número del *Times* en la mano –no olvidéis mi tipo de sajón y mi monóculo–, atento a lo que pueda observar por los resquicios de las puertas. Y como estos instantes son los instantes fatales, inevitables, de las grandes indiscreciones, en que el eterno femenino se nos muestra, no como una adorable representación, sino acaso como una realidad dolorosa... (AZORÍN: 1947b, 265)

Ahora doña Inés está «enferma», habita en la región del dolor y ya podemos intuir que a partir de aquí, en la novela, en esta reformulación de la novela rosa, observaremos el proceso de recuperación de la «salud sentimental» del personaje. En el fondo, en *Don Juan y Doña Inés*, pese a las diferencias obvias entre ambas novelas, la débil trama argumental se sustenta en un mismo motivo: la recuperación y rehabilitación del

personaje. Conjuntamente, lo más destacado es que ya en este mismo capítulo tercero que hemos comentando se nos avanza el derrotero por el cual avanzará la futura «salud» amorosa y sentimental de Inés de Silva:

Representa el cuadro, dentro de ancho marco de caoba, una gran ciudad en el estuario de un río, vista en perspectiva caballera. Las calles son rectas y anchas; muchas de las casas aparecen bajas y achatadas, de un solo piso, con anchos patios en el centro. En las afueras, los anchos y bajos edificios se alejan diseminados por la campiña. Delante de algunas de esas casas de las afueras se yerguen árboles frondosos. Encima de la litografía pone: *Confederation Argentine*. Y debajo: *Buenos Aires. Vue prise a vol d'oiseau*.

Siempre que doña Inés penetra en el cuarto, su mirada va a posarse en la estampa colgada en la pared. La litografía es inseparable de sus ratos de espera en la estancia [...] sentimos desabrimiento por la tiranía de las cosas sobre nosotros; pero otras veces la vista del objeto que nos ha acompañado en horas de tedio y de tristeza conforta nuestro espíritu. Y siempre, con deliberación o sin ella, como imperativo que partiera de la eterna y pretérita infirmitad, nuestra mirada va a posarse indefectiblemente en el objeto que nos subyuga. Doña Inés, en el cuartito contempla la litografía amarillenta; por centésima vez lee arriba: Confederación Argentina, y debajo: Buenos Aires a vista de pájaro. (AZORÍN: 1998a, 682)

Hemos entrado de lleno en la estética simbolista azoriniana: el misterio que intuimos tras la aparente realidad cotidiana, el valor y el sentido que se esconde tras los objetos y todo aquello que nos envuelve. Doña Inés queda constantemente subyugada ante la litografía de la capital de Buenos Aires y no duda el narrador en afirmar que: «pero otras veces la vista del objeto que nos ha acompañado en horas de tedio y de tristeza conforta nuestro espíritu». El remedio y el consuelo al dolor que padecerá doña Inés se encuentra ya anticipado en la litografía, tal y como veremos al final de la novela.

Quizás, el tema del tiempo queda perfectamente condensado y encarnado en la descripción de la estancia de Inés en el capítulo séptimo «El oro y el tiempo» que cierra lo que podría considerarse la primera parte de la novela con la estancia en Madrid y la ruptura con don Juan antes de iniciar el viaje a Segovia:

El dedo índice pasa con cuidado sobre la piel. La pulpa de la yema es suave; brilla la uña combada y esmaltada de rosa. Lentamente el índice erguido, recto, va pasando y volviendo a pasar por el ángulo de los ojos. Llamea en la estancia, sobre la cama, la colgadura de damasco escarlata con estofa de ramos y amplia caída. Doblado, recio, cae en pliegues majestuosos el damasco desde lo alto hasta la alfombra mullida del suelo. La fina mano de uñas brillantes palpa la faz con suavidad. Llenan el ambiente penetrantes perfumes de pomos y pastillas. Cerrado el balcón, cerrada la puerta, el aire de la cámara, en esta noche de primavera, es cálido y denso. La paz profunda, en lo hermético de la estancia, no ha de ser turbada. La luz suave parece líquida; se derrama por el damasco y gotea en los vidrios y porcelanas de botes y redomas. Y en la dulce vaguedad, en la claror pálida, rota débilmente

por los destellos de la porcelana y el cristal, resaltan los damascos rojos y los matices trigueños de la tibia carne femenina. (AZORÍN: 1998a, 687)

La diferencia fundamental con la descripción del capítulo segundo consiste en que ahora la voz narrativa describe desde la perspectiva de Inés de Silva. La descripción es la autocontemplación del personaje ante el espejo de su habitación. El erotismo ahora es totalmente explícito y se fundamenta en los primerísimos primeros planos –nuevamente la técnica descriptiva es eminentemente visual y cinematográfica– iniciados con el movimiento descendente del dedo índice recorriendo las diferentes partes del cuerpo tras empezar por la cara. Más allá de lo puramente visual, Azorín muestra una habilidad inusitada para la «fusión» entre el individuo y el espacio que le envuelve, en este caso el dormitorio de doña Inés. De esta manera, el damasco de las cortinas se convierte, por una relación metononímica de contigüidad en el color sonrosado de la piel del personaje, «resaltan los damascos rojos y los matices trigueños de la tibia carne femenina». Igualmente, el retrato constituye un ejercicio de pura sinestesia, fundiendo y utilizando por igual los diversos sentidos: el tacto mediante el dedo índice que recorre la propia piel del personaje, la vista y los colores que envuelven la habitación y al propio personaje y más adelante, como leeremos, el oído, con el «Silencio profundo en estas horas de media noche».

De los ojos, la mano ha bajado hasta la boca. El pulgar y el índice, después de repasar éste por la comisura de los labios, han cogido la piel del cuello, debajo de la barbilla, y la tiran suavemente para ensayar su tersura. Se extiende el seno, casi descubierto, en una firme comba. La henchida voluta desciende armoniosa y acaba por esconderse entre la nítida fronda de las randas. Silencio profundo en estas horas de media noche. La línea firme de una pierna, ceñida por seda brillante, se marca bajo el amplio y translúcido tejido blanco. La mano delicada ha tornado a repasar por la cara y ha caído luego con desaliento sobre el muslo. La imagen es reflejada por ancho espejo. Ya en la armonía de los dos colores –el rojo y el moreno– se ha introducido un nuevo matiz: el del oro. De un escritorio ha sido sacado un cestito con onzas. La mano fina ha metido los dedos entre el oro; ha levantado en el aire un puñado de monedas; ha dejado caer las onzas en el cesto. Y luego, tras una pausa, en el silencio roto por el son agudo del precioso metal, estos dedos de uñas brillantes cogían nerviosamente las monedas y las apretaban, las oprimían, las refregaban unas contra otras con saña.

El oro no puede nada contra el tiempo. (AZORÍN: 1998a, 687-688)

Con la frase final que cierra el capítulo Azorín enuncia con total claridad el que es el sentido principal del personaje de doña Inés: el paso del tiempo. La contemplación del personaje ante el espejo, en una descripción descendente: ojos, boca, cuello, seno, piernas... incide en esa belleza madura y declinante del personaje que ya hemos ido comentando en anteriores fragmentos de la novela. Todavía el busto y la pierna de Inés de Silva destacan por su línea firme y atrayente, pero ella misma se pellizca la piel del cuello para probar su tersura. El personaje es consciente de que su belleza se marchitará irremediabilmente, como consecuencia inevitable del transcurrir de los años y contra esta verdad nada puede hacer el oro que guarda en su tocador.

La idea del tiempo es esencial e imprescindible en la configuración del personaje de Inés de Silva. Si las descripciones que abren la novela incidían con un detallismo exacerbado la belleza del cuerpo de la protagonista recalcando un aura de erotismo a su alrededor, este vigoroso sensualismo descriptivo progresivamente pierde intensidad, puesto que la protagonista avanza a lo largo de la novela hacia un tipo distinto de amor alejado de la pasión erótica que se corresponde con la piedad que logra don Juan en la novela anterior, tal como veremos.

Este capítulo cierra la estancia del personaje en Madrid y tras los capítulos «Viaje a Segovia» y «Segovia» en el décimo se describe «La casa de Segovia»:

La niña, en el descansillo, experimentaba una sensación extraña: el rellano con su baranda era como un balcón que diese a la calle, y al mismo tiempo este balcón estaba en el interior de la casa. El rumor de la charla ascendía hasta la niña. La penumbra ponía misterio y gravedad en el vasto zaguán. La niña, ensimismada, silenciosa, permanecía largos ratos sentada en un escalón.

Y esta extraña sensación de cercanía y distanciamiento del mundo, a un tiempo mismo, debía repercutir a lo largo de toda la vida de la niña y constituir el núcleo de su personalidad. La esquividad, el apartamiento, la enconada aversión hacia una sociedad estúpida y gazmoña habían de impulsarla poderosamente por un lado; y por otro había de sentirse llevada hacia el efusivo y múltiple trato humano, con calor, con cordialidad, con emoción. (AZORÍN: 1998a, 694-695)

En el final, la descripción de la escalera de la casa de Segovia sirve como metáfora del carácter de doña Inés; carácter configurado en su infancia transcurrida entre aquellas

paredes. En el rellano de la escalera, escuchando las voces de los visitantes, la niña se siente, a la vez, lejos y cerca del mundo y la sociedad; una sociedad que, siguiendo el tópico romántico, siente como «estúpida y gazmoña». Pese a esta consideración negativa, no puede evitar sentir una inclinación afectuosa «hacia el efusivo y múltiple trato humano, con calor, con cordialidad, con emoción». Ese es el amor que ha sentido por don Juan hasta entonces y ese amor es el que sentirá también al final de la novela. Pero antes, doña Inés ha de vivir la que podemos considerar su última historia de amor con el joven poeta Diego el de Garcillán:

Y de pronto, sin saber por qué, misteriosamente, Diego ha vuelto la cabeza y ha visto a doña Inés. La mirada del poeta ha quedado clavada en los ojos de la dama; la mirada de la dama se ha posado en los ojos del poeta. El aire es más resplandeciente ahora. Los pájaros trinan con más alegría. Canta la calandria y contesta el ruiseñor. Las flores tienen sus matices más vivos. Las montañas son más azules. El agua es más cristalina. El cielo es más brillante. Todo parece en el mundo fuerte, nuevo y espléndido. ¿Es el primer día de la creación? ¿Ha nacido ahora el primer hombre? Los ojos del poeta no se apartan de la faz de la dama, ni los ojos de la dama del rostro del poeta. Una flecha –invisible– ha partido de corazón a corazón. (AZORÍN: 1998a, 724)

El primer encuentro de los dos personajes en la terraza del Alcázar está plagado de tópicos amorosos que refuerzan la intensidad y la pureza del amor recién nacido entre ellos. Primeramente, la atracción nace a través de los ojos, quedándose clavados los del poeta en los de la dama. A partir de aquí, hay una identificación entre los intensos y gratificantes sentimientos del poeta y el paisaje que los envuelve, un rasgo típico del romanticismo, pero también representado a la perfección por la lírica renacentista y el tópico del *locus amoenus* en el cual el precioso equilibrio de la naturaleza es espejo del interior del poeta: «El aire es más resplandeciente ahora. Los pájaros trinan con más alegría. Canta la calandria y contesta el ruiseñor. Las flores tienen sus matices más vivos. Las montañas son más azules. El agua es más cristalina. El cielo es más brillante. Todo parece en el mundo fuerte, nuevo y espléndido.» Además, la presencia de la «calandria» y el ruiseñor merecen especial atención, puesto que son aves con connotaciones amorosas. Incluso este amor tiene resonancias cósmicas, como bien

ejemplifican las preguntas retóricas del narrador: «Es el primer día de la creación? ¿Ha nacido ahora el primer hombre?». La intensidad y la pureza del sentimiento amoroso, siguiendo una vez más los tópicos, se convierten en una fuerza regeneradora y creadora capaz de dar vida. Todo esto, todo este nuevo origen del mundo se crea a partir de una flecha, flecha propia de la tradición grecolatina y del dios Eros. Una flecha invisible, aunque desconocemos el material, ha atravesado el corazón de los dos personajes. Asimismo, podemos apreciar en la fuerza misteriosa que obliga a girarse a Diego para mirar a Inés y en la inmediata atracción que se genera entre ambos una nueva muestra de aquel amor como reconocimiento que ya vimos en *Diario de un enfermo*.

Acto seguido, los capítulos XXVII y XXVIII, «Obsesión (Ella)» y «Obesión (Él)», se dedican, a las consecuencias que ha generado en los dos personajes este primer encuentro, quienes meditan ensimismados sobre sus sentimientos observando el lucero vespertino:

En el cielo relumbra la estrella de la tarde. ¿Se podrá revivir la juventud en Hesperus? El lucero vespertino es un mundo similar al nuestro. La juventud no retornará tampoco en ese astro [...] La imaginación finge en la estancia unas manos varoniles que avanzan. Se siente estremecida hasta lo íntimo de su ser la dama [...] Los labios han avanzado. En los labios de la dama se posan [...] La estrella está ya junto al dintel del balcón. ¿Se podrá revivir la juventud en el brillante lucero? (AZORÍN: 1998a, 724-725)

¿Habrán poetas en el brillante astro? ¿Sentirán allí los poetas penas de amor? En la penumbra del aposento, la blancura del libro se va esfumando. Surgen unas manos finas y carnosas. Los labios de una boca resaltan encendidos [...] Los ojos del poeta miran la claridad levísima del cielo y no ven nada. La mancha del libro ha desaparecido. Sobre los labios rojos y sensuales se han posado apasionadamente los labios del poeta. El beso ha resonado largo [...] ¿Habrán en la lejana Venus cuitas de amor? En la noche rutila majestuosa la estrella de la tarde. (AZORÍN: 1998a, 725-726)

Los dos personajes se interrogan sobre sus sentimientos y coinciden en sus cavilaciones sobre si la tribulación amorosa existirá también en el astro y ambos sienten y experimentan la «alucinación» del beso proyectando una imagen de hombre y mujer que invade la estancia. No obstante, existe una diferencia considerable respecto al personaje de doña Inés y es que esta inicia el capítulo cuestionándose sobre la juventud: «¿Se podrá revivir la juventud en Hesperus? [...] La juventud no retornará tampoco en

ese astro». Su obsesión por el paso del tiempo, recordemos aquella frase de «El oro no puede nada contra el tiempo», preside y se apodera de su sentimiento amoroso. Como veremos, Inés ha quedado impactada por el encuentro con el joven poeta y lo desea, como suponemos por el beso ficticio que invade su habitación. Pero, al mismo tiempo, parece pesar sobre ella una autolimitación: su edad le induce a pensar que quizás no esté en condiciones de desear este tipo de amor.

No será hasta diez capítulos después, en el capítulo XXXVII «Los dos besos», que este beso imaginado entre ambos se concrete en la realidad:

Y cuando ya de retorno en la puerta de la catedral, en los umbrales, ha oído una voz que decía susurrante: «¡Inés, Inés!», la dama ha vuelto el rostro. Y repentinamente, Diego el de Garcillán, mientras pasaba un brazo por la nuca de la señora para sujetarla, ponía sus labios en los húmedos labios de ella, apretándolos, restregándolos con obstinación, con furia. Doña Inés se entregaba inerte, cerrados los ojos, con una repentina y profunda laxitud. Desfallecía en arrobos inefables. Sin saber cómo, sus manos se encontraron en las manos del mozo. Y los dos se miraron en silencio, jadeantes, durante un largo rato que pareció un segundo. (AZORÍN: 1998a, 747)

Un beso que provocará un auténtico y desmesurado «vendaval» en el seno de la sociedad segoviana. De hecho, Azorín recurre, como tantas otras veces, a la intertextualidad plástica estableciendo un paralelismo con la reina María Cristina en el capítulo XLV «Diego ante el jefe político»:

-Señor Lodares –dice al cabo el Jefe político-, hay momentos en la vida verdaderamente dolorosos.

Hay un profundo silencio en el despacho. El retrato de la Reina gobernadora, doña María Cristina, parece sonreír. Los niños han entreabierto otra vez la puerta y miran por el resquicio.

-Señor Lodares, ¿qué tiempos hemos alcanzado? ¿Qué licencias nos toca presenciarse en estos tiempos? Desafueros ocurren hoy que no se han presenciado jamás. ¿Es lícito esto? ¿Es lícito que un hombre inteligente, un verdadero poeta, ande descarriado y sin tino? (AZORÍN: 1998a, 762)

Don Santiago Benayas, el jefe político, parece amonestar ostensiblemente a Diego por el escándalo público provocado en la catedral y en la espera silenciosa de Diego, el narrador comenta el retrato de María Cristina, viuda de Fernando VII, conocida por su promiscuidad sexual. Obviamente, el paralelismo entre la reina regente, quien había escandalizado a la corte española por su matrimonio con un joven guardia resaltaría la

situación de Inés y Diego, quienes escandalizan en este caso a la ciudad de Segovia. En cambio, Santiago Benayas se limita a expresar su descontento por los excesos románticos del último trabajo del joven poeta en el *Semanario pintoresco*. Sea como sea, y aunque pueda interpretarse una crítica a la mojigatería de la sociedad segoviana (JURKEVICH: 1996, 54), lo que resulta indiscutible es el correlato entre Inés y María Cristina teñido de cierta comicidad irónica.

Tras el escándalo, la propia Inés de Silva decide poner fin a esta efímera pero intensa historia de amor con el joven poeta, condicionada, en gran parte por el afecto por su joven criada Plácida, personaje que comentaremos más adelante. Aunque realmente el argumento que resulta esencial en su decisión es que la dama aprecia el primer gesto de decepción o decaimiento en su joven amante en el capítulo XLVIII «El primer gesto»:

¿Cómo es el primer gesto de desabrimiento en el amor? La verdura de las eras es pasada. La plenitud solar se fue. Todo es fallecedero y nada es eterno. Se han disipado ese ímpetu, ese ardimiento, esa perseverancia de los primeros días. En los primeros días, minuto por minuto, segundo por segundo, se quiere gozar del ser amado. Todo vive por él y para él: la luz, las formas, las cosas, el planeta, los mundos en el espacio. En todo se ve al ser amado. Una ebriedad dulce, deliciosa, llena el espíritu [...] Y poco a poco, con lentitud, el amor va decreciendo [...] Y entonces, dolorosamente, asoma la primera lágrima a los ojos de la amada. Doña Inés no ha querido ver el primer gesto de cansancio en el amado. En la mujer que ama –y que ama en la declinación de la vida– no hay horror semejante al de sentir el desabrimiento del amado envuelto en palabras corteses que se esfuerzan, violentamente, por parecer cordiales. (AZORÍN: 1998a, 768-769)

Siguiendo una línea que ya habíamos apuntado respecto a las obras iniciales del escritor marcadas nítidamente por la estética simbolista, nuevamente puede intuirse una visión o lectura pesimista del amor. Tras el ímpetu del amor incipiente, con ecos de *La divina comedia* de Dante y aquel verso de «L'amor che muove il sole e l'altre stelle» de resonancias cósmicas y totalizadoras, llega la decepción y la declinación de la pasión, la cual los humanos, como comenta Azorín, parecemos querer justificar apelando a la normalidad y la templanza en las pasiones. Este consuelo no sirve para doña Inés de Silva, ya experimentada en los lances amorosos, quien se anticipa a la situación y

entiende que deberá lidiar con otro fracaso amoroso tras la reciente ruptura con don Juan.

Finalmente, tras despedirse y repartir su fortuna entre sus allegados la dama emprende rumbo hacia el «Nuevo Mundo», puesto que como afirma la voz narrativa: «El viejo mundo está agotado». Es en este Nuevo Mundo donde encontramos a Inés de Silva entregada a un nuevo amor, un amor caritativo o piadoso dirigido hacia los más desvalidos e inocentes: los niños. Es así como la madura mujer, desencantada por sus antiguas pasiones amorosas, encuentra su realización y rehabilitación, como anteriormente lo había hecho don Juan, en una «maternidad social». Desde luego, si tenemos en cuenta el ingrediente intertextual de la novela, sobre el cual ya hemos insistido anteriormente, y su carácter transgenérico el final se distancia considerablemente de lo que se considerarían las convenciones del género de la novela rosa:

Son hijos todos –niños y niñas– de españoles pobres, y a todos se les da educación y albergue gratuitos en esta casa. Los niños se solazan entre los cuadros del jardín. De pronto se oyen unos golpecitos en el cristal del balcón cerrado. Todas las mañanas a esta hora, en este minuto, golpea sobre el vidrio una mano. Los niños todos se detienen en sus juegos y levantan la cabeza. En el cristal, pegada a la transparente lámina se divisa una cara. La cara está pálida; anchas y profundas son las sombras de los ojos. Las arrugas de la faz son hondas. Los niños sonríen y levantan sus manecitas: «¡Mamá, Inés! ¡Mamá, Inés!», gritan palmoteando. No puede ya salir de su aposento la anciana fundadora del soberbio colegio. Es muy viejecita y está enferma. El corazón le angustia. Su mano blanca se posa en sus labios y envía un beso, cuatro besos, muchos besos a los niños del jardín. Y acaso en el jardín, bajo el vulnerable y amado ombú, cobijado en su sombra, apartado del bullicio, hay un niño –otro futuro poeta–, un niño hurao y silencioso, con un libro en la mano. (AZORÍN: 1998a, 777)

Encontramos a una Inés de Silva anciana, entregada a los niños que cuida pese a la vejez y la enfermedad... Unos niños entre los cuales, quizás, se encuentra un futuro poeta, un poeta como Diego de Garcillán, con lo que Azorín en el final de su obra, de nuevo recupera uno de sus temas principales: el tiempo como eterno retorno de lo idéntico. Sobre esta cuestión nos ocuparemos en el siguiente apartado de nuestro trabajo.

6.3.2. Doña Inés y doña Beatriz: el eterno retorno

Hasta ahora hemos analizado el personaje protagonista principalmente desde dos puntos: el juego intertextual y la transformación de la pasión amorosa del personaje en un amor caritativo y piadoso tras su último fracaso amoroso con el joven poeta. En esta evolución y transformación del amor el tema del tiempo, como hemos estudiado en el apartado anterior, era fundamental, puesto que la belleza declinante del personaje y su madurez condicionan y explican progresivamente la evolución final del personaje y el consecuente desenlace de la novela. Pero no hemos abordado el que sería el núcleo del tema del tiempo en *Doña Inés*: su concepción como eterno retorno de lo idéntico. Un elemento, que es sobradamente conocido dentro de la obra del escritor monovero y que ocupa muchas de sus páginas más brillantes y reconocidas entre el público lector y la crítica especializada.

En el tejuelo se leía: *Doña Beatriz (Historia de amor)*

La postrera obra de mi vida será la biografía de esta señora. Estoy todavía en los preparativos [...]

-Este libro, querida Inés –dice don Pablo–, será la última obra de mi vida. ¿No has ido a visitar en la catedral el sepulcro de don Esteban de Silva y de doña Beatriz su mujer? Iremos los dos una mañana. Tú eres el último descendiente de la familia. Desde don Esteban y doña Beatriz, la línea viene limpia y recta hasta ti. Cuando has aparecido ahora en la puerta y yo te estaba mirando, creía tener ante mí a la misma doña Beatriz.

-¿Es bonita la historia? –ha preguntado doña Inés.

-La historia es terrible –ha dicho el caballero–; hay en la vida de doña Beatriz una pavorosa tragedia. Ya te la contaré otro día. Ven cuando quieras a esta misma hora de hoy; yo trabajo más temprano. (AZORÍN: 1998a, 728-729)

Como ya comentamos en el capítulo sobre las novelas de Azorín, la figura del tío Pablo resulta esencial en *Doña Inés* ya que, a manera de contrafigura del propio Azorín, le sirve al escritor monovero para reflexionar sobre el propio proceso creativo – de nuevo nos encontramos con el ingrediente metapoético o metanovelesco tan característico de la obra del monovero– a la vez que introduce, como una novela dentro de una novela, el breve relato de la obra que está escribiendo: *Doña Beatriz (Historia de amor)*, título en evidentemente paralelismo con el de la propia obra. Esta novela de don

Pablo es la historia, perfectamente documentada, de una antepasada familiar: doña Beatriz. Como cabe suponer, las similitudes entre ambas mujeres, la «real» Inés de Silva y la «ficticia» Beatriz serán abundantes. Entre los capítulos XXX y XXXIII don Pablo narra a su sobrina la historia de su antepasada mientras que observamos, así mismos, los vaivenes y las dudas que acompañan su proceso creativo:

Doña Beatriz, sí, estaba enamorada del trovador. Don Esteban de Silva, el marido de doña Beatriz, era un hombre de acción. Los hombres de acción, si tuvieran sensibilidad, no serían hombres de acción. No podrían hacer nada. La sensibilidad es el disolvente de la acción. [...] Y doña Inés interrumpe sin poder contenerse:

-¿Y el trovador?

-¡Ah, el trovador! —exclama don Pablo—. El trovador moría de amores por la bella doña Beatriz. Y la bella doña Beatriz no podía vivir sin su trovador. ¿He dicho ya que Beatriz era una mujer que estaba en el otoño de la vida? El trovador tenía dieciocho años; la amada tenía muchos más. Doña Beatriz no había gustado nunca del amor. Su marido era un hombre violento. No podía reparar don Esteban de Silva en los matices finos del sentimiento. Los hombres fuertes pasan por la vida sin recoger lo que la vida tiene de más bello. ¿Es que las grandes cosas que hacen los hombres de acción valen acaso el sutil cambiante de un sentimiento o de un afecto? Los hombres de acción...

-¿Y el trovador? (AZORÍN: 1998a, 733-734)

El tío Pablo narra a su intrigada sobrina la historia de doña Beatriz, quien, hemos dicho que presenta similitudes con la de Inés de Silva. Unas semejanzas que nos encaminan hacia una lectura del relato como una versión novelesca del tema nietzscheano del eterno retorno de lo idéntico, como ya hemos apuntado anteriormente y como ha visto tradicionalmente parte de la crítica. No obstante, siendo minuciosos, la situación de ambas mujeres presenta algunas diferencias considerables. En este fragmento pueden apreciarse tanto la similitud principal entre las dos mujeres, ambas se enamoran de un joven poeta —en el caso de doña Beatriz de un trovador—, como su divergencia principal: la antepasada de Inés está casada con un «hombre de acción» temperamental y agresivo carente de cualquier tipo de sensibilidad o tierno afecto por su esposa. Por supuesto, nada que ver con el caso de Inés, mujer madura e independiente que acaba de sufrir su última ruptura amorosa. Queda claro, entonces, que el vínculo principal a través del tiempo y que justifica la lectura temporal del eterno retorno

nietzscheano no es otro que el amor por el joven poeta, como ya se aprecia por las insistentes preguntas de Inés, «¿Y el trovador?», que como una niña atenta a la narración del adulto inquiera por el personaje que ha despertado su atención... Atención que podemos entender ya que radica en su interés por el también joven poeta Diego de Garcillán.

Sin mirar el cofrecillo, con sus manos débiles doña Beatriz lo ha abierto; una de sus manos penetra en la arqueta. Y de pronto sus ojos se han ensanchado con asombro, y al asombro ha sucedido, en un segundo, el terror.

-¿El terror? No, no quiero escuchar más. ¿Qué sucedió después?

-Por el reborde del cofrecillo asomaban las hebras sedosas de una cabellera rubia. Doña Beatriz cayó desplomada. No vivió ya en su sano juicio. Días después se la llevaron a una casa de campo. En el campo vivió cuatro o seis años más. No podía tocar sus manos nada que fuera blando, suave, parecido al cabello largo y sedoso. Sus servidores habían de traer sus cabelleras ocultas bajo capirotos y tocas. Cuando por un azar veía las guedejas asomar por los sombreros o mantillas, su angustia le hacía entrar en la más exaltada locura. (AZORÍN: 1998a, 737)

Pero incluso en este nexo de amor por un joven poeta, se produce una nueva divergencia entre ambas damas. Por una parte, doña Beatriz padecerá la tragedia de conocer la cruel muerte de su amado asesinado por el marido quien en un acto de sádica crueldad le entrega en un cofre la cabellera rubia de su amado; un macabro desenlace que la conduce a la locura final de sus días recluida en el campo. En cambio, el final del amor de doña Inés es radicalmente distinto: como mujer independiente Inés toma la iniciativa y ante el primer gesto de desabrimiento del joven decide terminar la relación. Es decir, en este eterno retorno de lo idéntico, se ha mantenido la pasión amorosa, pero ha variado la actitud y las decisiones de las respectivas protagonistas. Desde la lucidez y la experiencia, Inés de Silva toma una decisión que la encaminará al reposo y la paz del amor piadoso, caritativo y desinteresado.

Esta divergencia entre los dos personajes literarios propicia incluso una lectura feminista o de género del eterno retorno en *Doña Inés*. Si en un principio las relaciones de la protagonista sugieren el eterno retorno del rol tradicional de la mujer, pendiente como parece estar Inés de don Juan, conforme avanzamos en la lectura observaremos

como triunfa y se impone, ante todo, la voluntad de Inés y la dama muestra abiertamente su derecho a determinar su autonomía y la configuración de sus relaciones con el sexo masculino. En *Doña Inés*, la concepción temporal del eterno retorno plantea una dicotomía entre la constancia y el cambio representada en la voluntad firme de Inés a través de la cual la tradición que dicta el papel de la mujer se erosiona por los cambios que acompañan su reencarnación a través del tiempo y estos suponen progresivamente la liberación de la mujer de las normas sociales restrictivas de su libertad individual (PIEROPÁN: 1989, 234-236).

Esta es la conclusión final tras el cotejo completo de las dos historias. Está claro que Azorín incide deliberadamente en las similitudes entre ambos personajes y justo después del relato de don Pablo, la propia doña Inés, como el lector, es incapaz de resistirse a establecer comparaciones e, incluso, identificarse con su antepasada doña Beatriz:

Don Pablo e Inés contemplan en silencio el sepulcro. El marido y la mujer parecen dormir; no reflejan en sus semblantes los horrores del tránsito fatal; ni afilamientos, ni concavidades. La escuela de escultura funeraria que se placía en enmarcar las huellas de la muerte en los personajes representados, no es la que ha esculpido estas estatuas. Don Estaban y doña Beatriz parecen entregados a un dulce sueño. La mano del visitante se va hacia el cordel con que se corre la cortina para hacer que se cubra el ancho ventanal y los rayos del sol no despierten a los yacentes. La faz de la dama es serena y sus ojos van a pestañear. [...] Doña Inés no aparta su vista de la cara de doña Beatriz. Poco a poco se ha ido acercando a la estatua. Y primero ha tocado las borlitas y el repulgo de los almohadones. Y luego ha puesto su mano en la frente y en las mejillas de doña Beatriz. El mármol era fino y suave. Y la sensación de frescor que ha sentido la dama en la yema de los dedos, ha estremecido, mezclada a otra sensación indefinible, todo su cuerpo. (AZORÍN: 1998a, 742-743)

-Yo creo, amigo Taroncher –observa don Pablo–, que usted, influido por el rostro de doña Beatriz, ha puesto en este retrato algo de sus facciones.

El pintor ha abierto un cuaderno de apuntes tomados ante la tumba de doña Beatriz, y los tres han ido comparando. Doña Inés, pensativa, absorta, volvía a experimentar, con más intensidad, la sensación extraña, indefinible, que experimentara al poner la mano días antes sobre la estatua de doña Beatriz. ¿Existe el tiempo? ¿Quién era ella: Inés o Beatriz? Profundo silencio se ha hecho durante un instante en la sala. Don Pablo comenzaba también a sentirse preocupado. Una obsesión turbadora de su quietud –lo más desagradable para él– se iniciaba en su espíritu (AZORÍN: 1998a, 745-746)

Estos dos fragmentos pertenecen, respectivamente, al capítulo XXXV «En la capilla» y al XXXVI «El retrato» y muestran perfectamente esta identificación que experimenta y

siente la propia protagonista con su antepasada doña Beatriz. En el primer caso, el sentimiento de filiación aparece al visitar la capilla de los Silva y contemplar las estatuas de los esposos, que parecen «dormidos» y que, como apunta el narrador, no muestran el dolor de la muerte ni la tragedia que conocemos y conoce doña Inés por el relato de su tío Pablo. Al tocar el mármol, el contacto con la piedra causará un estremecimiento indefinible en la protagonista. A continuación, tenemos noticia del retrato que el artista valenciano Taroncher pinta de doña Inés... Al mismo tiempo que, por encargo de don Pablo, realiza un retrato de doña Beatriz basándose en la estatua de la capilla de los Silva. El parecido entre ambas mujeres es tan marcado, que el propio don Pablo lo señala, aunque apunta una posible influencia por la coincidencia en el tiempo de ambos trabajos. Sin embargo, ante la visión de su retrato, la dama ha vuelto a experimentar la sensación indefinible que tuvo días antes en la capilla. Entonces la propia doña Inés se pregunta sobre el tiempo: «¿Existe el tiempo? ¿Quién era ella: Inés o Beatriz?». La repetición, el sentir del eterno retorno de lo idéntico genera incluso una duda sobre la propia identidad. El personaje se siente sumido en un devenir continuo de acontecimientos, sentimientos e ideas que la obligan a tomar consciencia de su «insignificancia» como individuo ante la inmensidad y la repetición constante del devenir histórico.

Las dudas sobre la propia identidad de la protagonista explotan definitivamente en el capítulo XXXVII «Los dos besos» que culmina con el apasionado beso entre Inés y Diego se besan:

¿Existe el tiempo? Doña Inés experimentaba una sensación extraña. Las tinieblas iban iniciándose en las vastas naves de la catedral; declinaba la tarde. Con paso lento caminaba la dama; repentinamente se detenía suspensa. ¿Hemos vivido ya otras veces? [...] Doña Inés no es ahora doña Inés: es doña Beatriz. Y estos instantes en que ella camina por las naves en sombra los ha vivido ya en otra remota edad. El espanto la sobrecoge. No sabe ya ni dónde está ni en qué siglo vive [...] Doña Inés camina lentamente. Sus pasos quedos la llevan hacia el sepulcro de los Silvas. Se halla rodeada de sombras ante la estatua de doña Beatriz. ¿Es ella doña Beatriz? ¿Doña Beatriz es doña Inés? Las manos de la dama se extienden hacia el rostro marmóreo. La alucinación llena el cerebro de doña Inés. La cabeza

de la señora se inclina; sus labios húmedos, rojos, ponen en la blancor del mármol un beso largo, implorador. (AZORÍN: 1998a, 746-747)

En una escena tenebrosa y crepuscular, la protagonista se pregunta de nuevo por la existencia del tiempo, sumida en las propias «tinieblas» de su incertidumbre que la abocan a pensar sobre su propia individualidad y sobre la repetición constante del tiempo. El beso con la estatua de doña Beatriz parece una asunción de esta identificación con su antepasada que parece reafirmar y situar al personaje en un presente atemporal en que pasado y presente se relativizan y se funden en un único plano temporal. Esta fusión de personalidades y épocas alcanza su cénit, cuando al salir de la catedral, el joven poeta Diego de Garcillán besa a doña Inés, repitiéndose entonces la misma pasión amorosa que experimentó la antepasada de Inés de Silva por el trovador.

Sin embargo, Azorín rompe las expectativas del lector que quizás espera un trágico final convencional y acorde con las referencias románticas de la obra. Si los indicios temporales hasta el momento nos obligaban a pensar a una inevitable repetición de la tragedia de doña Beatriz en doña Inés, el escritor de Monóvar muestra claramente cómo, pese al peso del eterno retorno de lo idéntico con su repetición constante de la esencia humana, el individuo puede adoptar sus propias decisiones. Es así como Inés, mujer madura, con experiencia y capaz de sí misma, adopta una decisión que la aleja de la tragedia y la lleva al camino de un amor piadoso que la conducirá a la «salvación». Seguramente, el conocimiento de la historia de doña Beatriz y la confusión de identidades que genera en el espíritu de Inés de Silva constituye un factor determinante en el cambio de actitud de la protagonista quien, a partir de la lección histórica, impone su voluntad sobre las circunstancias.

6.3.3. Plácida, Pompilia, Eufemia y el aquelarre

Como se deducía del propio título y tal como se ha podido observar en los apartados anteriores, el personaje de Inés de Silva se convierte en el núcleo de toda la novela. Empero, pese a este abrumador protagonismo fundamentado en la recreación intertextual del personaje de doña Inés, del peso de la historia amorosa y del tema del eterno retorno de lo idéntico, todavía queda cierto «espacio» para otros personajes femeninos que estudiaremos en este apartado.

A primera hora de la mañana baja Plácida de su cuarto. Plácida es la hija de unos labradores de Garcillán; los padres de doña Inés los favorecieron en su tiempo. Plácida vivió cuando niña en la casa de Segovia con doña Inés. No ha querido vivir de asiento en Madrid. Ha venido ahora a la ciudad para asistir a doña Inés. Cuando la moza baja a su cuarto, ya Matías el pastor ha abierto la puerta del jardín [...] El primer cuidado de Plácida es visitar el huerto; con unas tijeras va cortando rosas, claveles, mosqueras, jazmines. Forma con las flores un ramo que ha de ser puesto en el zaguán [...] Plácida pone en movimiento a la servidumbre y dirige la limpieza de la casa. (AZORÍN: 1998a, 708)

En «La mañana en la casa» se produce la primera aparición de Plácida, joven criada de la casa quien vivió ya de niña en la casa de Segovia y que tras el regreso de doña Inés, regresa a la ciudad para servirla. En unas pocas líneas, Azorín caracteriza la diligencia y la naturaleza hacendosa de la muchacha en las tareas y el gobierno de la casa; un rasgo reiterado en muchos personajes femeninos de sus obras. En el capítulo XX tras la descripción de Diego Lodares el de Garcillán, leemos el retrato de Plácida mediante un diálogo con su señora doña Inés. La conversación entre la señora y la criada reviste un gran interés, patente desde la pregunta de Inés que abre el capítulo: «- Di, Plácida, ¿qué haces tú para estar siempre tan joven?». Pregunta que ante la sonrisa de la criada, la señora repite sin obtener una respuesta explícita. Y decimos que es de gran interés no porque retrata al personaje de Plácida, sino porque esta descripción en sí se sustenta en dos pilares: el oro y el tiempo. El diálogo entre ambas mujeres en la sencilla habitación de Plácida nos remite al ya estudiado capítulo séptimo de la novela «El oro y el tiempo», en el que doña Inés, consciente del declive de su belleza, parecía

entender que nada podía todo su dinero, todo el «oro», contra el paso del tiempo, y recordemos como el capítulo concluía con la sentencia: «El oro no puede nada contra el tiempo». Con la sabiduría fruto del sentido común que suelen demostrar algunos personajes populares, Plácida concuerda sin pronunciar palabra, simplemente, respondiendo con una sonrisa segura, firme y confiada, con su señora quien es consciente del verdadero poco valor del dinero o las posesiones materiales ante el paso del tiempo.

Y luego, en tanto sonreía Plácida, ha añadido.

-¿Te atrae también a ti el dinero? ¿Has visto tú que el dinero lo tienen muchas veces los más indignos? No debería haber tuyo ni mío. Yo tiraré a puñados las onzas por la ventana. Si con el dinero no se puede tener juventud otra vez, ¿para qué lo quiere la Humanidad? ¿Harías tú sufrir a nadie por causa del dinero? Es una maldad grande que haya dolores por una cosa que podíamos suprimir. Si tienes tú una espina en tu pie, que no te deja caminar, ¿no es una estupidez el que no te la quites? (AZORÍN: 1998a, 713)

El único momento en que intuimos una «debilidad» en el personaje de la criada, es cuando doña Inés atisba el paquete oculto en el armario donde la joven guarda los versos de su pretendiente Diego Lodaes el de Garcillán, como ya sabemos, futuro amante de Inés de Silva: «Plácida ya no sonreía. Si doña Inés hubiera escudriñado el paquete oculto en el armario, debajo del blanco paño, hubiera visto que muchos de esos papeles están llenos de versos» (AZORÍN: 1998a, 713-714).

La voz de doña Inés suplica: «¡Plácida, Plácida, yo no lo quiero; será tuyo!» [...] Todo es impalpable, gris y de ensueño. Sopor e indefinible paraliza los pensamientos. La cara de Plácida está tercamente vuelta hacia el muro. Y la voz de Inés, susurrante, dice, mientras las manos se crispan y el corazón siente suprema angustia: «¡No le quiero, no le quiero!» De lo ceniciento de la niebla, comienzan a emerger en el campo los finos álamos verdes. (AZORÍN: 1998a, 765)

Tras el beso y el vendaval que ha causado en Segovia, en el capítulo XLVI «Plácida enferma» observamos a la verdadera víctima de la relación entre Inés de Silva y Diego el de Garcillán: Plácida. La joven criada ha caído gravemente enferma, aquejada de «mal de amores». Doña Inés, desconocedora hasta el momento del amor entre los dos jóvenes, trata de enmendar la situación renunciando al amor del joven poeta a favor de su criada. Seguramente, este primer sacrificio a favor de la criada es el primer paso que

emprende la dama hacia el amor caritativo y piadoso que se impone en su ánimo como un bálsamo al final de la novela.

No está de más recordar que el amor entre el poeta Diego Lodares y Plácida sería otra diferencia entre las historias de doña Inés y su antepasada doña Beatriz. Inés, con su actitud desinteresada y carente de egoísmo renunciando al amor del poeta –aunque luego también veremos que en él se produce ya algún gesto de cansancio o arrepentimiento– evita la tragedia que padeció doña Beatriz: la pérdida del amado, aunque no sea sobre ella misma, sino sobre una tercera persona como Plácida.

La señora es vieja y menuda; tiene muchos años; pero las mejillas de tía Pompilia –eterna juventud– están pintadas de arrebol y los labios manchados de carmín. Camina la anciana apoyada en un bastón de ébano con el puño de plata. Hace años, al bajar una escalera precipitadamente –no podía bajar de otro modo– resbaló y se lisió una pierna. Claudicante, ligera, con maravillosa festinación, va de una parte a otra tía Pompilia. Dos o tres veces ha resbalado ya también al apoyarse en su bastón; hoy llevaría en el cabo del palo una virola de goma; el invento ha venido un poco tarde para la anciana. Tía Pompilia no sosiega un minuto. El bermellón de su cara armoniza con el verde de una antiquísima bostonesa que viste; el verde de la bostonesa con el azul del corpiño; el azul del corpiño con lo amarillo de la falda (AZORÍN: 1998a, 695)

Otro de los personajes femeninos secundarios es la tía Pompilia, esposa de don Pablo, quien aparece nada más llegar la protagonista a la ciudad de Segovia. La caracterización de la tía de Inés se limita a tres capítulos, en concreto, del undécimo al decimotercero. La descripción física de la anciana y de su atuendo, desprende una vitalidad y energía que son reafirmadas por el narrador al final del capítulo:

Tío Pablo es el marido de doña Pompilia. La dama vive en la planta baja de la casa; en el piso principal habita el caballero. Ya hace muchos años que marido y mujer viven separados. El marido no podía acomodarse con el torbellino vertiginoso de su mujer. Las entradas de las dos casas son distintas. Pasan meses enteros sin que tía Pompilia y tío Pablo se tropiecen. (AZORÍN: 1999a, 696)

Mediante el contraste entre ambos esposos se desprende principalmente una característica: su vitalidad y energía. Vitalidad y energía que todavía conserva pese a la edad y su incómoda cojera, y que resulta incompatible con el espíritu reflexivo abocado a la creación literaria que observaremos a lo largo de la novela en su esposo. En el capítulo quinto dedicado a estado de la cuestión de las novelas de Azorín, vimos como

Leon Livingstone había señalado la importancia del personaje de tío Pablo en la evolución de la antinomia entre inteligencia y vida en la obra del escritor monovero. El personaje del tío de Inés de Silva encarna la restauración de la inteligencia manteniendo una posición de dignidad lejos de la hipertrofia intelectual que condicionaba a personajes como el joven artista de *Diario de un enfermo* o el Antonio Azorín de *La voluntad*. De todas formas, como sugería Livingstone, esta dualidad entre inteligencia y vida presenta aún algunas incompatibilidades expresadas a través de la relación entre el Tío Pablo y su esposa Pompilia, quien encarna el desenvolvimiento puro de la actividad vital. Ambos, aunque vivan en el mismo edificio, mantienen desde hace años domicilios separados (LIVINGSTONE: 1970, 151-153).

Llegan muchachos y muchachas de la ciudad y llenan la sala. Las cornucopias no pueden reflejar –están borrosas– las caras lindas de las bellas segovianas. Las bellas segovianas, tan finas, tan inteligentes, unas son melancólicas y remisas, otras, traviesas y vivarachas. Tía Pompilia está entre el concurso con su muletilla de plata. Sonríe la anciana y ríen todos. Los muchachos están cada cual ante una aguerrida moceta, de pie, erguidos, ostentando la gallardía de sus personas. Los preliminares del saragüete con bulliciosos; el decurso de la fiestecilla lo es mucho más. Tía Pompilia da golpes con su bastón en el suelo. Y va enterándose de todas las novedades ocurridas en la semana. Anima a las muchachas remisas: «¡Eh, eh, Conchita! ¡Viveza, muchacha! ¿Qué haces tan parada?» Contiene a las demasiado vehementes: «¡Isabelita, nada de rincones! (AZORÍN: 1998a, 697)

Gran parte de la vida de sociedad en la ciudad de Segovia se desarrolla en el salón de la tía Pompilia los jueves por la tarde. En su salón se reúnen muchachos y muchachas mientras la anciana vigila y anima a las jóvenes segovianas, algunas finas y elegantes, como las jóvenes que hemos comentado en obras anteriores de Azorín, y otras más vivarachas, que casi nos traen el recuerdo de la Jeannette de *Don Juan*. Sea como sea, animando a las más tímidas o controlando el desparpajo del resto, de los juegos organizados en el salón de tía Pompilia surgen la mayoría de los matrimonios de la ciudad. De hecho, en este mismo salón principia la historia de amor de la novela, quien oye hablar por primera vez de Diego el de Garcillán: «-Esto quien lo canta deliciosamente es Diego el de Garcillán. Diego el de Garcillán es un portento; es

nuestro poeta. ¿Te han hablado ya de Diego el de Garcillán? Ya conocerás a Diego» (AZORÍN: 1998a, 701). Será esta la primera vez que Inés de Silva tiene noticia del joven poeta segoviano. Significativamente, la anciana menciona al joven mientras escuchan el canto de *I puritani* de Bellini elogiando su canto. Los versos de la ópera recuerdan, necesariamente a la protagonista su reciente fracaso amoroso: «Haced se cambie mi destino adverso o mudad mi corazón. ¡Cuánto atormenta a un alma apasionada el recordar en días de amargura dulces memorias de un tierno amor!» (AZORÍN: 1998a, 701). Quizás, la tía Pompilia, sin que el lector caiga en la cuenta, ha puesto en marcha sus habilidades para establecer una nueva relación en la ciudad de Segovia.

Otro personaje que merece algunas líneas, pese a que su aparición sea prácticamente testimonial es el de Eufemia:

Eufemia, la noche anterior –en el día del beso– no conocía todavía, a la hora de la cena, el suceso. Se ha enterado de la noticia esta mañana en el mercado. Y al salir Diego de su cuarto, Eufemia ha cruzado los brazos sobre el pecho, ha bajado la cabeza y ha dicho con voz dulce:

-¡Qué pecado, Diego, qué pecado!

Y luego ha añadido:

-¡La pobre Plácida! (AZORÍN: 1998a, 753-754)

El sentido del personaje de Eufemia, propietaria de la casa en la que habita Diego el de Garcillán, no es otro que advertir al joven poeta de la gravedad de su pecado. La mujer grave de recta moral es un recordatorio moral para el poeta de su deber con Plácida, quien es mencionada al final del capítulo.

Nubes pardas. Ruido de cedazos. Araña en espejo. Salero derribado. Cuatro viejecitas andorreras salen de sus cobijos en cuatro puntos opuestos de Segovia. Como si fueran figuras automáticas, al mismo compás, con el mismo andar lento, su paso a paso, van marchando cada una por su camino, hacia determinado paraje de la ciudad. Sus caras pajizas están arrebuajadas en la negrura de los amplios mantos. La nariz se perfila picuda sobre la boca sumida y avanza en busca de la saliente barbilla. De las cuatro viejas, una se ha detenido junto al fuste de una columna, bajo un arco románico. «¡Qué Santa Rita me libre de este dolor de ijada que me atormenta!» [...] Y la cuarta vieja ha descansado brevemente en el pórtico de una iglesia. «¡Doña Inés de Silva está novia con un zagalón de Garcillán; el mundo va a dar un estallido!» (AZORÍN: 1998a, 749-750)

Finalmente, merecen nuestra atención cuatro viejas; una figura recurrente como ya sabemos en la literatura azoriniana y asociada al tema del tiempo y la muerte. No

obstante, la presencia de las ancianas en capítulo «Aquelarre en Segovia», presenta cierta dificultad crítica. La primera interpretación la hallamos en la introducción de Elena Catena en su edición de la novela. En su estudio, Catena ya señala en diversas ocasiones la influencia de la pintura y las artes plásticas en la novela azoriniana y, concretamente, para este capítulo apunta la influencia del paisaje *Segovia de noche* del pintor –siguiendo las ideas del historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari– Ignacio Zuloaga, sobre cuya estética finisecular ya hablamos anteriormente en este trabajo.

Siguiendo esta misma línea pictórica, Gayana Jurkevich mantiene el nombre de Ignacio Zuloaga pero cambia el cuadro por *Las brujas de San Millán* (1907), obra que como la propia Jurkevich admite, Catena había especulado que Azorín conociera y que Jurkevich afirma dada la frecuencia con que diversos autores del fin de siglo visitaron el estudio del pintor en Segovia (JURKEVICH: 1996, 51). En este sentido, según Jurkevich, que sigue la lectura de Lafuente, la intertextualidad entre el cuadro y la escena novelesca vendría de la necesidad de ambos creadores de describir las emociones humanas enfrentadas al paso del tiempo. Sin embargo, la propia Jurkevich reconoce unas líneas más adelante que pese a que tradicionalmente se ha reconocido la maestría paisajística de Azorín y la carga ideológica que el paisaje literario presenta en sus primeros trabajos, no sería así en el caso de *Doña Inés*, puesto que el paisaje tendría un uso decorativo y nunca ideológico en la novela (JURKEVICH: 1996, 51).

Otra posible vía interpretativa es la que plantea Antonio Risco (1982, 178), quien habla de una escena en que «se nos ofrece una caricatura de ancianas de notable expresividad, pero que tampoco resulta muy malévolas», parodiando Azorín de esta manera la burla y la maledicencia, de la cual es víctima en esta ocasión la protagonista

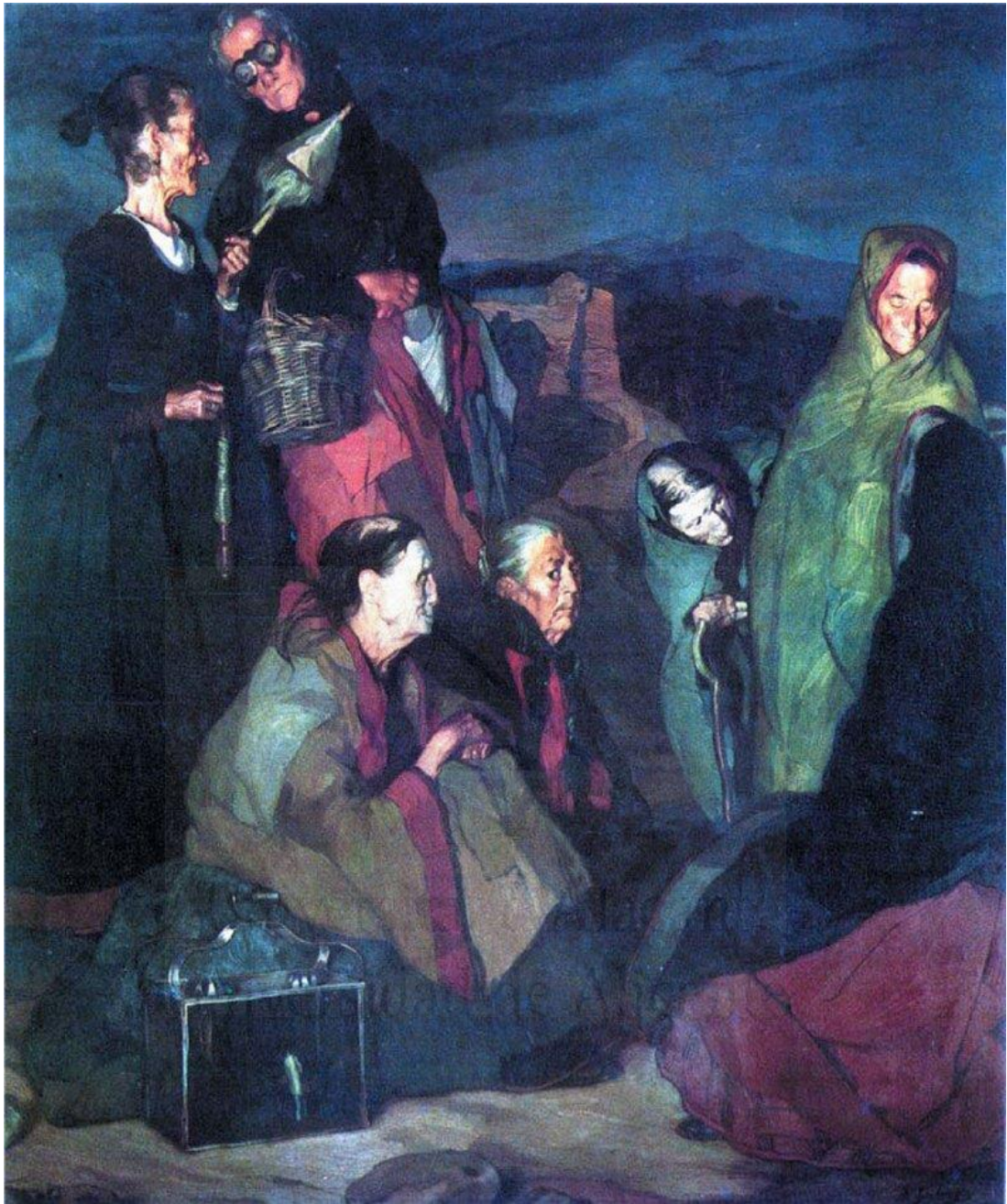


Ilustración 20. *Las brujas de San Millán*, 1909, Ignacio Zuloaga.

de la novela. No está de más anotar que, como en los casos anteriores, Risco plantea de nuevo una vinculación intertextual con la pintura puesto que afirma que se trata de un: «raro ejemplo expresionista en la literatura de Azorín, y de un expresionismo al fin regocijado».

A manera de conclusión, *Doña Inés* supone un cambio importante respecto a los personajes femeninos de las novelas de Azorín. Por primera vez, el escritor de Monóvar otorga el protagonismo de su obra a una mujer y estas dejan de ser personajes secundarios –pese a su importancia– o figuras subordinadas a un protagonista masculino. Esta novedad no implica la aparición de nuevos temas, sino que el personaje de Inés de Silva constituye una continuación de las ideas desarrolladas en novelas precedentes, especialmente con *Tomás Rueda* y *Don Juan*, el resto de creaciones de esta segunda etapa novelística de Azorín. En este sentido, las tres novelas y, especialmente *Don Juan* y *Doña Inés*, ahondan en un tipo de amor caritativo y piadoso hacia los más desvalidos: los niños. En *Tomás Rueda*, la falta de un amor maternal durante la infancia condiciona el carácter ensimismado y meditativo del protagonista quien halla momentáneamente un sustitutivo en la criada Mari-Juana. A continuación, en *Don Juan*, el protagonista abandona su comportamiento de incansable seductor en un proceso de rehabilitación y purificación ascética en el que dirige su amor hacia los niños pobres para culminar su vida como monje. Finalmente, Inés de Silva, tras la ruptura con don Juan y su romance con Diego el de Garcillán dedicará su amor a los diversos «hijos» que cuida como una madre en Buenos Aires. En *Doña Inés*, no queda nada de la inexperta novicia de la tradición literaria, Azorín nos ha presentado una bella mujer madura que, adelantándose a la tragedia que aventuraba el paralelismo con su antepasada doña Beatriz, impone su voluntad y opta por un tipo de amor sacrificado, maternal y piadoso que supone la superación de aquel amor pasional y erótico que se

intuía en las sensuales descripciones del principio y en la ilusión inicial depositada en la relación con el joven poeta. Inés de Silva, a través de la imbricación que Azorín crea entre su figura literaria y el tema del tiempo, entiende que todo cae derrotado por el paso del tiempo y nada importa la belleza del cuerpo y el amor puesto que están abocados a un final inevitable. En el fondo, tanto *Don Juan* como *Doña Inés* se construyen sobre una idea de profunda espiritualidad: ambos personajes culminan sus caminos en un estado de sacrificio y entrega absoluta hacia los otros y de renuncia al mundo material y a las pasiones humanas para encontrar un estado de ataraxia.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**CAPÍTULO 7. LAS NOVELAS
VANGUARDISTAS: *FÉLIX VARGAS,*
*SUPERREALISMO Y PUEBLO***

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7.1. FÉLIX VARGAS (1928)

7.1.1. Madame Charrière, Madame Staël, Julia Talma y Julia Recamier

Félix Vargas vive en la segunda mitad del siglo XVIII francés y en los primeros treinta años del s. XIX. Un salón... ¿Dónde? En París. Benjamín Constant, madama Charrière, la Staël. Desaparece la casita colocada en la colina verde. Las imágenes reemplazan a la realidad. Influencia de tres mujeres sobre un escritor del siglo XVIII. La obsesión sigue a Félix por todas partes, en todos los momentos del día [...] Dentro de sí, en su espíritu, se halla viviendo lejos de estos parajes, distante, de estos tiempos. Benjamín Constant y las tres mujeres que han influido sobre el escritor francés: madama Charrière, la Staël, Julia Recamier. ¿Y Julia Talma? ¿Y el retrato de Julia Talma, a quien Constant ha visto morir, que Constant ha trazado con tanta emoción? (AZORÍN: 1998a, 784)

El primer capítulo de la novela, «Blancura», es una excelente muestra de lo expuesto sobre el sentido y la naturaleza experimental de *Félix Vargas*. En una alteración de coordenadas espaciotemporales, el poeta vive en el París del s. XVIII y XIX y enuncia bruscamente, mediante un estilo asindético que pretende reflejar la rapidez de la conciencia del sujeto, los personajes que ocupan su mente: Benjamín Constant, madame Charrière, madame Stael, Julia Recamier y Julia Talma. Desde el principio, se observa claramente la fusión y la confusión entre la realidad externa y la interna subjetiva del protagonista: los paseos y conversaciones en Errondo-Aundi son interferidos simultáneamente por imágenes que «reemplazan a la realidad» y Félix Vargas, dominado por su «obsesión», «se halla viviendo lejos de estos parajes» habitando refinados salones dieciochescos.

Una vez presentadas estas cuatro mujeres que monopolizan la conciencia del artista, su estudio ha de ser necesariamente conjunto porque a lo largo de la novela se presentan como una «amalgama» prácticamente indivisible de imágenes que se entremezclan en la mente del poeta. Pese a su condición de personajes históricos, lo que implicaría una serie de diferencias biográficas obvias, todas ellas responden en el fondo a una idea común por lo que necesariamente han de presentarse colectivamente.



Ilustración 21. Retrato de Benjamin Constant de Rebecque, Hercules de Roches

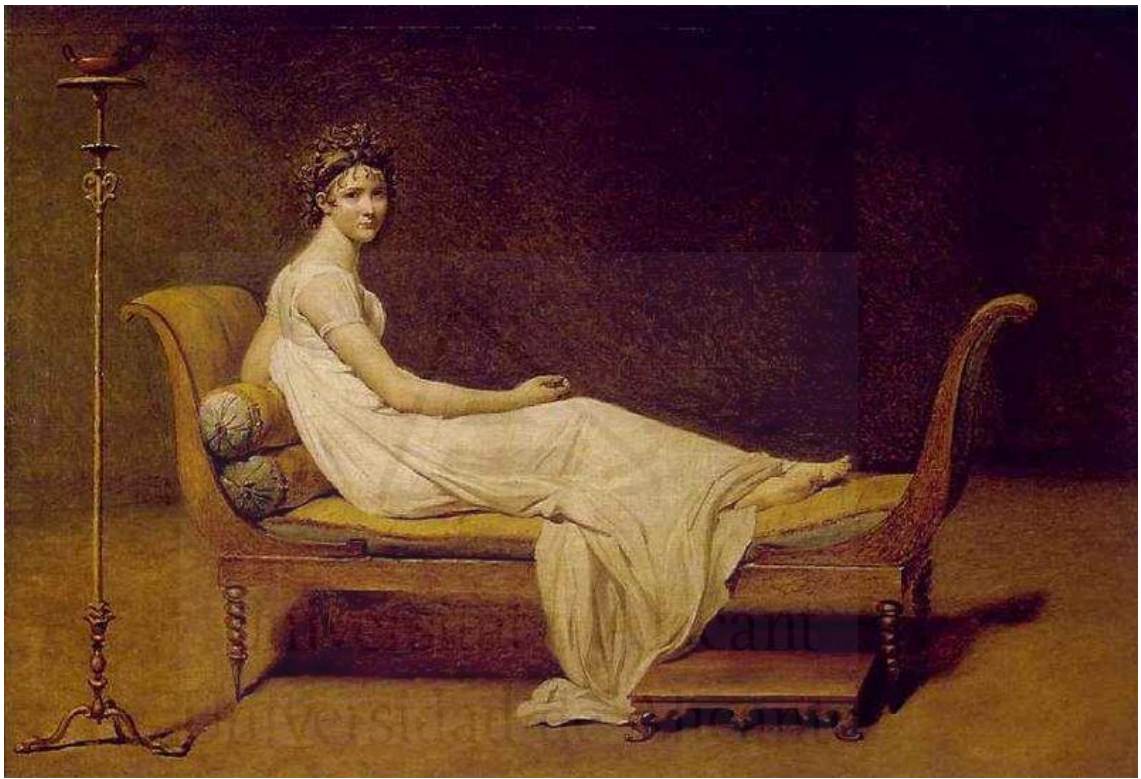


Ilustración 22. Madame Récamier, 1800, Jacques-Louis David.



Ilustración 23. Retrato de Isabel de Charrière, 1777, Jens Juel.



Ilustración 24. Madame de Stael como Corine²⁹, Elisabeth Louise Vigee-Lebrun.

²⁹ Protagonista de una de sus novelas románticas *Corinne o Italia* (1807).

En su sensibilidad, el campo de Francia; el ambiente moral de Francia, tan grato, tan libre. La suavidad inefable de la vida francesa. ¿Y España? Poder, en Francia, decirlo todo, sentirlo todo. En una ciudad, una callejita solitaria, silenciosa; una tienda de libros. Silencio profundo y placidez; ojos inteligentes de mujer y manos solícitas. La página cadenciosa de un libro. Todo en un pasado de inteligencia y de sensibilidad. Julia Recamier sonríe en el salón y tiene para cada uno de sus contertulios una palabra fina y comprensiva. La Charrière, sin prejuicios, sin supersticiones, ríe a carcajadas como una loca. La Staël, exuberante, pletórica de vida, de sensualidad, escribe inclinada sobre un bufetillo de recia caoba. (AZORÍN: 1998a, 787-788)

Puede apreciarse en este fragmento con total nitidez esta idea unificadora asociada a estas tres mujeres del s. XVIII y, posteriormente, a Andrea, personaje que analizaremos más adelante: la personalidad de estos personajes femeninos decanta las imágenes mentales de Félix hacia los conceptos de libertad y exteriorización manifiesta del deseo (PEYRAGA: 2000, 218). Encarnan la inteligencia, la sensibilidad, la espontaneidad libre y pura, «La Charrière, sin prejuicios, sin supersticiones, ríe a carcajadas como una loca», e incluso la vida pura llena de exuberancia y sensualidad: «La Staël, exuberante, pletórica de vida, de sensualidad». Antonio Risco apuntaba al respecto que estos personajes históricos que «se entregaron libremente al ejercicio del amor físico, como es sabido, contra la norma social» (RISCO: 1982, 183), suponen una excepción a la mayoría de las damas azorinianas caracterizadas por su «comedimiento». A partir de este postulado, el crítico interpreta que el alejamiento temporal de este tipo de personajes permite a Azorín una liberación imaginativa y «sueña en ellas lo que quisiera acaso que sus protagonistas hicieran, aunque no se atreve a concedérselo [...] cumpliendo de tal modo una suerte de compensación ideal» (RISCO: 1982, 183). A esta interpretación, debemos añadir en el caso de *Félix Vargas* que, tras la libertad de estas mujeres, subyace asimismo una oposición entre Francia/España. Es decir, Francia es vista como un espacio para la autonomía y la independencia creativas, como una sociedad atenta a las novedades artísticas y filosóficas, generando así un ambiente propicio para la creación: «el ambiente moral de Francia, tan grato, tan libre.» y «Poder, en Francia, decirlo todo, sentirlo todo».

El ánimo oscila entre la Charrière y Julia Bernard. ¿Dónde está la carta que ha venido de Madrid? [...] ¿Hablará Félix de Santa Teresa? ¡Qué simpática se imagina a la Charrière, con su charla espontánea, libre, sin los repulgos y ñoñerías de todo! Benjamín Constant tenía entonces veinte años; ella tenía cuarenta y siete. Poder mágico de estas mujeres otoñales sobre la mocedad; evocación ligera del encuentro de Santa Teresa, a los cincuenta y dos años, con San Juan de la Cruz, a los veinticinco. (AZORÍN: 1998a, 785)

En el capítulo I el devenir mental centrado en Benjamin Constant y las mujeres sigue su curso, pese a que ya en este primer capítulo Azorín introduce un motivo «distorsionador»: la carta del Fémina-Club pidiéndole que imparta un curso sobre Santa Teresa, «¿Dónde está el cuadradito blanco de la carta?» (AZORÍN: 1998b, 785). Dicha misiva interrumpe momentáneamente sus reflexiones sobre Constant y las francesas aunque Félix Vargas sigue inmerso imaginando la vida de sus personajes. Es así como intuye la posible escena del pensador francés, ante la mesa de juego, antes de visitar a su amante y se aventura a conjeturar características psicológicas de los personajes, como el carácter libre, espontáneo y nada pacato de madame Charrière. Estas «hipótesis» sobre los personajes le conducen en última instancia al estudio riguroso de estos personajes históricos y, por tanto, se exige la lectura de todo el material existente sobre sus futuros personajes. Respecto a esta cuestión, ya apuntamos que Azorín en el verano de 1928 había leído el *Journal Intime* de Benjamin Constant como atestigua la publicación de dos amplios artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires en los que exhibe su profundo conocimiento bibliográfico sobre Constant y sus relaciones con las citadas Julia Talma, madame Charrière, madame Staël y Julieta Récamier (LOZANO MARCO: 2011, 24-25). La presencia absoluta de estos personajes en el ánimo del poeta es patente pero la recepción de la carta del Fémina-Club también ha incoado el interés de Félix por santa Teresa quien, incluso, vincula la fascinación que debió sentir Constant por una mujer mucho mayor que él, a la que ejercería la santa de Ávila sobre el joven místico san Juan de la Cruz. Como puede apreciarse, Azorín recupera un

motivo recurrente en su obra: la fascinación por la sugestiva belleza de las mujeres maduras: «Poder mágico de estas mujeres otoñales sobre la mocedad».

¿Dónde están las imágenes de ahora? Todas aquí, rodeándole, apretándose en torno a su persona. Paz en el paisaje; el valle, a sus pies; verdes apacibles, en las frondas y en los prados; pedazos de cristal de las aguas que la marea ha hecho subir. El silbido agudo de un tren. La Charrière –en la abstracción del poeta– se inclina ante Benjamín Constant y le dice bajito unas palabras; se ríen los dos personajes en el ancho salón, silencioso, en los postreros momentos de la madrugada. La barbilla de la dama es regordeta, carnosita; cuando la espiritual mujer se pone seria –afecta ponerse seria– y baja la cabeza un poco sobre el pecho, esta carnosidad suave resalta en lo blanco de los encajes. Se ha oído otra vez el silbato largo y tembloteante de una locomotora. ¿Y Julia Bernard? ¿Y las bellas mujeres de ese siglo XVIII, en que vive ahora el poeta? (AZORÍN: 1998a, 787)

En el capítulo segundo «Sus caras», las imágenes de los personajes envuelven a Félix Vargas y rodeado por la naturaleza, el poeta vuelve a encontrarse en su realidad interior con Benjamin Constant y madame Charrière, imaginando a los dos amantes en una escena íntima durante la madrugada. Debemos observar que «el silbido agudo de un tren» ha traído las imágenes de los personajes, como de nuevo ocurre en el mismo capítulo, cuando el silbido trae a la mente del escritor la imagen de Julia Bernard, «Se ha oído otra vez el silbato largo y tembloteante de una locomotora. ¿Y Julia Bernard? ¿Y las bellas mujeres de ese siglo XVIII?».

Transición; el pensamiento –un segundo– en otras mujeres; santidad cívica femenina; las imágenes de Josefina Butler, de la finlandesa Matilde Wrede. Otra transición; por el camino de la santidad laica a la otra santidad. La carta –la que ha llegado de Madrid– ha aumentado más de tamaño. No está sólo ya en el despacho de Félix; se halla en el comedor, en la alcoba, en la escalera, en los pasillos de la casa. ¿Por qué no Santa Teresa? ¿Por qué no escribir ese estudio? Absurdo, imposible. No puede el poeta sentir ahora ese tema. (AZORÍN: 1998a, 787)

Influido por el espíritu dieciochesco, Félix Vargas ejecuta una «transición» mental y da paso a otras dos mujeres destacadas, unidas ambas por una excelencia moral y práctica que él denomina la «santidad cívica»: Josefina Butler y Matilda Wrede. La primera de ellas desempeñó un papel fundamental en la reforma de las condiciones educativas y sanitarias de la mujer y la segunda fue una reconocida precursora en la rehabilitación y reincorporación social de los presos. A partir de esta santidad laica encarnada por estas dos mujeres, el poeta retorna por un segundo a Santa Teresa, quien ya ha aparecido en



Ilustración 25. Josephine Butler

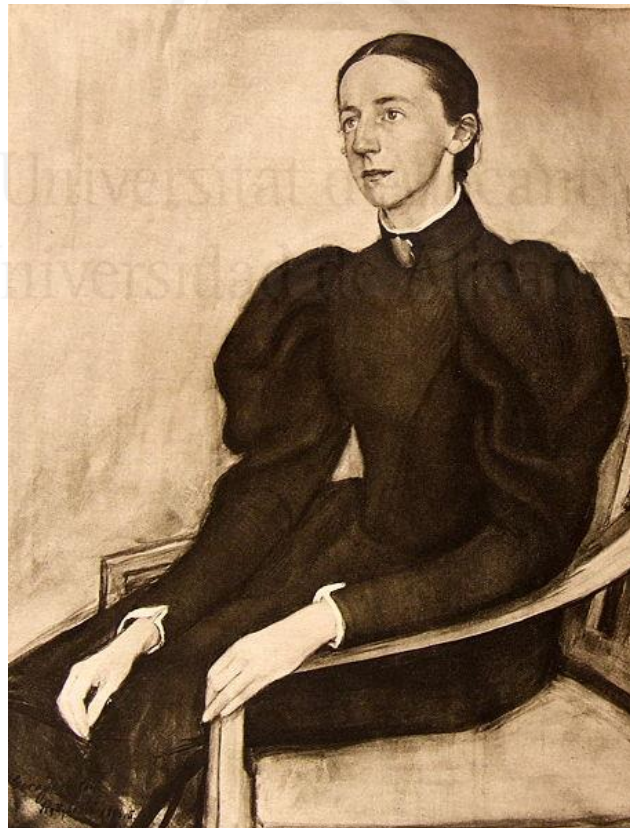


Ilustración 26. Retrato de Matilda Wrede, 1896, Eero Järnefelt.

su mente tras recibir la carta del Fémina Club en el capítulo primero. Es obvio que la santa de Ávila ha despertado su interés y que pervive en su realidad mental subjetiva, pese a que ahora no puede escribir sobre ella puesto que no «siente» la necesidad al estar su ánimo creativo empapado del s. XVIII. Por el momento, Santa Teresa queda arrinconada en aquel subterráneo de la inconsciencia y la subjetividad del poeta, el cual se halla dominado ahora, junto a su obsesión creadora, por Benjamín Constant y sus mujeres.

Ya, al pensar en este nombre, al cruzar por el cerebro del poeta esta palabra, se avivan, resaltan, surgen con más vigor todas estas figuras que rodean a Félix Vargas: madama Charrière, la Staël, Julia Bernard, Benjamín Constant... No son creaciones de la imaginación, evocaciones, todas estas mujeres; constituyen para Félix una realidad innegable. En la lejanía, sobre una eminencia, una edificación con ventanitas negras, rodeada de verdura. Abstracción del poeta. Van y vienen por el cercano puente los transeúntes. Julia Recamier se inclina sobre el blanco mármol del velador, y con su mano delicada coge un vaso de fino cristal. (AZORÍN: 1998a, 788-789)

En el capítulo III, mientras Félix está sentado en la terraza de un café junto al puente de Santa Catalina en San Sebastián, entendemos plenamente el verdadero alcance y la transcendencia de las imágenes de estos personajes. No son simples imaginaciones, sino que, como ya apuntamos a propósito de la tesis de Pascale Peyraga sobre las novelas vanguardistas del escritor, Azorín iguala y sitúa en un mismo nivel la realidad externa y la interna del sujeto y, consecuentemente, estos personajes femeninos constituyen «una realidad innegable» de la misma manera que los transeúntes que observa Félix Vargas.

Las figuras de las bellas mujeres viviendo en torno al poeta, a todas horas con él, sin dejarle un instante. No sólo persigue y busca el poeta todo lo que han escrito sobre estos personajes; lee también lo que han escrito los más humildes comentaristas de sus vidas y de sus gestas. Molturación perpetua de comentarios de comentarios [...] El fervor, la pasión, el ardimiento con que se interesa por esos personajes –madama Charrière, la Staël, Julia Bernard– da a Félix facilidad –especie de presentimiento– para encontrar libros y publicaciones desaparecidas del comercio hace mucho tiempo. ¡Y pensar que dentro de un mes, de dos meses, el poeta no tendrá de todas estas mujeres sino una idea confusa y vaga! Se hablará acaso en una tertulia, entre eruditos, de estos personajes, y Félix, incierto y titubeante, aventurará una cita, un hecho, una frase, que resultarán confusos y erróneos. (AZORÍN: 1998a, 792)

Pero esta realidad innegable de la ficción y la subjetividad está igualmente sometida al paso del tiempo y la caducidad. Aunque ahora el poeta vive obsesionado y entregado por completo a dichos personajes, dejándose arrastrar por el ímpetu y el fervor creativo,

recopilando y leyendo toda la información existente sobre ellos, pasado el tiempo, este fervor creador se apagará para dejar paso a una nueva obsesión creativa. Por tanto, la naturaleza del poeta queda ligada a la búsqueda constante de estas «imágenes» que son la base de la meditación y la creación literaria que fundamenta la vida espiritual y artística del artista:

La tristeza de Félix se acrece porque ha sentido ya también una depresión en las evocaciones de las vitales imágenes. Si desaparecen estas imágenes, o simplemente empalidecen y no son reemplazadas por otras, el poeta se encontrará desamparado. ¿Cómo podría dar pábulo a la meditación sin un indispensable fermento íntimo? ¿Cuál será su vida espiritual? ¿De qué manera sin este tamiz –a través del cual ha de ver el mundo– podrá Félix juzgar los hombres y las cosas? No tendrá nada sentido para el poeta; la vida carecerá para él de sabor (AZORÍN: 1998a, 796)

Poco a poco, las imágenes del inconsciente, antes nítidas, son ahora opacas y débiles desvaneciéndose progresivamente hasta su extinción. En esta desaparición inevitable que ha de ser sustituida por nuevas imágenes que inciten la inspiración del escritor, Félix Vargas lamenta en el capítulo XI «Un adiós» especialmente su «derrota» al abordar la figura de Julieta Recamier:

La dama se ha alejado; ya no volverá probablemente a verla más Félix. Y el poeta piensa que no se ha compenetrado bastante con todas las delicadezas, los rasgos sutiles, la finura de esta mujer. Veía, sí, en la Recamier el gesto delicado y elegante; la contemplaba cómo sonreía, cómo tenía para cada uno de sus tertulianos la palabra, la frase, la sonrisa, que a cada uno y no a nadie más correspondía. ¿Pero y el espíritu de esta mujer excepcional? ¿Y la complicación de su problema psicológico? ¿Y la tragedia íntima de esta mujer, que ella, fina y elegante, logró encubrir durante toda su vida (AZORÍN: 1998a, 799)

La evaporación del personaje es sentida por el protagonista como un fracaso personal y creativo. La imagen femenina ha ocupado mucho tiempo su espíritu y durante todo este período el escritor se ha embarcado en una intensa y constante actividad de documentación con tal de conocer y comprender profundamente a sus figuras literarias. Félix Vargas siente el «alejamiento» de Julieta Recamier como una derrota personal ya que ello demostraría, según su razonamiento, su incapacidad y su insensibilidad para captar y plasmar por escrito la profundidad y complejidad de la mujer. De esta manera, la figura de Julia Recamier se convierte en la novela en un elemento para la reflexión estética, en tanto que ahonda y expresa los límites que el

poeta siente sobre su propia capacidad y sensibilidad para ascender a un «plano superior» y expresar con todos los matices necesarios y precisos la tragedia que marca el alma fina y elegante del personaje.

Y nada hay más hondo, más emocionante, más dramático, que este juego de la sensibilidad en el poeta; más dramático y más elevado. Félix se da exacta cuenta del problema. Una figura de mujer –la de Julia Recamier– ha podido conmovir la emotividad del poeta; se ha emocionado Félix ante la imagen de la dama; ha percibido que en el trabajo, al escribir, tal motivación le prestaba fluencia y fervor. Se podrá juzgar locura el apasionamiento del poeta por este juego de imágenes; pero las imágenes con quienes se identifica el poeta y las complicaciones espirituales que estas imágenes suscitan son la razón última de la vida de Félix. (AZORÍN: 1998a, 801)

Pero a la irritación contra sí mismo que sufre el protagonista, sigue una calma reflexiva que le permite disfrutar la simple satisfacción espiritual por haber podido disfrutar de la complejidad y la profundidad de un personaje como Julieta Recamier. Finalmente, Félix halla consuelo complaciéndose puramente en la alternancia de este «juego de imágenes» sobre la que se edifica su expresión literaria y admite así los límites que esta imagen presenta.

¿No eran, pues, desinteresados sus contactos etéreos con las bellas imágenes? Frente al mar azul va pensando todas estas cosas Vargas. ¿Pensarlas? Sentirlas de un modo latente, difuso; pensarlas sería ya darles una forma concreta, que rozaría con la rudeza. Grosería de las palabras para expresar los más sutiles matices de la emotividad; insuficiencia de la expresión. Necesidad de no concretar lo nebuloso y aéreo de la emoción indeterminada. Félix va sintiendo, en lo más hondo del ser, cómo se desprenden de los limbos vitales y afloran a la conciencia todas estas sensaciones que no se pueden concretar. (AZORÍN: 1998a, 801)

Esta «grosería de la palabra» marca claramente las «carencias» de la palabra escrita para sortear la frontera entre la emoción y la sensación y su correspondiente plasmación escrita. El reconocimiento de la imposibilidad de reproducir exactamente todos los matices de la emoción y la sensación que siente el poeta justificaría en última instancia una poética basada en la «necesidad de no concretar lo nebuloso y aéreo de la emoción» Por tanto, a la irritación por la «negligencia» del poeta con la imagen de Julia Recamier, sigue la satisfacción por ser capaz de sentir y atisbar la complejidad, los matices psicológicos y la profundidad trágica del personaje. El único problema al que se ha enfrentado Félix Vargas no es otro que el de los confines de la palabra y la expresión

escrita. En este sentido, la presencia y la reflexión constante en la novela sobre la tensión/conciliación entre la realidad exterior y la realidad interior o intrínseca formada por el consciente y el inconsciente nos lleva inevitablemente a una lectura metaliteraria de la obra puesto que Azorín, proyectando sus consideraciones estéticas a través del personaje de Félix Vargas, incide constantemente en la dificultad de captar y aprisionar por escrito la esencia de las emociones e ideas que fluyen desatadas en el inconsciente del individuo. Unas emociones, sensaciones e ideas que el poeta, no lo olvidemos, ha sentido exclusivamente a través de los personajes femeninos. De hecho, en ningún momento Benjamin Constant –nexo entre todas ellas– alcanza la importancia o el peso que sí tienen los personajes femeninos: verdaderos puntos de interés de la sensibilidad artística de Félix Vargas que han atraído las imágenes mentales del poeta hacia los conceptos de libertad y manifestación ostensible del deseo. Madame Charrière, madame Staël y Julieta Recamier son mujeres que encarnan el talento, la sensibilidad y la espontaneidad; mujeres que rompen con las limitaciones sociales de su momento. Pero, además, y esto afecta concretamente al personaje de la Récamier, el personaje femenino se halla expuesto a la tragedia o el conflicto interior:

Se había casado Julia con su propio padre; era este caballero un hombre rico que esperaba de un momento a otro, en los días de la Revolución, ser llevado al cadalso; quería dejar su fortuna a su hija sin suscitar sospechas; había sido el amante de la madre; la muerte no vino; Julia se encontró ligada, en coyunda castísima, irreprochable, con su propio padre. Y llegó a sentir el amor, vivo amor, por otro hombre. Y pudo divorciarse. Pero la hacienda del padre desapareció, y, al divorciarse, había que dejar abandonado, pobre, al hombre a quien debía la vida. ¿Supo Julia el terrible secreto de su propia existencia, de su matrimonio? (AZORÍN: 1998a, 800)

La joven dama se ve abocada a un matrimonio antinatural –aunque Azorín insiste en lo de la «coyunda castísima»– con su padre carnal por motivos de herencia. El atractivo trágico que suscita tal situación se agrava cuando Julia Recamier debe abandonar a su padre por el hombre a quien ama. Azorín, sirviéndose de su alter ego Félix Vargas, se siente inevitablemente fascinado e identificado con el conflicto interior

que debe azotar al personaje femenino. Y decimos identificado, puesto que el protagonista de la novela se encuentra igualmente sometido a un conflicto interno, aunque en este caso es fruto de la tensión entre la realidad exterior y la intrínseca siendo esta última dominada por el obsesivo anhelo de otorgar un preciso cuerpo verbal a las emociones, ideas y sensaciones que dominan su inconsciente. Santa Teresa, como la Recamier, y el resto de mujeres unidas por la figura del filósofo y escritor Benjamin Constant, representan y encarnan igualmente este mismo conflicto del poeta, tal como estudiaremos a continuación.

7.1.2. Santa Teresa

En el capítulo IV, «Translúcida», Azorín recupera el motivo de la carta y el interés de Félix Vargas por Santa Teresa se acrecienta. Respecto al recurso de la carta, puede apreciarse en él un ejemplo significativo de cómo la realidad exterior y la interior del poeta terminan fusionándose y mezclándose. La obsesión por la santa se concreta metonímicamente a través de dicho objeto, el cual no sólo adquiere un tamaño desmesurado sino que se multiplica ocupando todas las estancias de la casa: «¿Podrá o no podrá Félix hacer el libro sobre Santa Teresa? Las amigas del Femina-Club. La carta, una docena de cartas, centenares de cartas, millares de cartas» (AZORÍN: 1998a, 791) y «en la lejanía, como una bandada de palomas blancas, las cartas, docenas de cartas, millares de cartas en que pone: *Femina-Club. Madrid*» (AZORÍN: 1998a, 795), cita del capítulo VI «Curvas». Es así como la obsesión creativa del escritor, como había sucedido con las mujeres francesas del s. XVIII, se fusiona con la realidad exterior y supuestamente «objetiva» y real y ambas realidades operan al mismo nivel. Igual que había sucedido con los personajes femeninos anteriores, la figura «translúcida» de santa Teresa se materializa junto a Félix.

Habría que hacer una Santa Teresa moderna, palpitante, viviendo con nosotros ahora. Complacerse en lo inorgánico. Félix, despacio, como deletreando, repite: *Complacerse en*

lo inorgánico. Hacer algo en contra de las normas tradicionales. Nada de cosa pensada, deliberada. Lo subconsciente en libertad. Tirar al suelo las formas viejas y pisotearlas violentamente. Declararse desligado de todo. Independiente de los viejos y de los jóvenes. Imposibilidad de evocar una figura antigua con arqueología; la arqueología es la enemiga de la sensación viva. Santa Teresa, prisionera de la retórica. Derrocar el tabique de la erudición. Ímpetu hacia lo pasado; unir en la sensación de hoy el presente y el pasado. Santa Teresa en automóvil; con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un transatlántico (AZORÍN: 1998a, 791)

Llegados a este punto, para el poeta protagonista de la novela resulta imprescindible una «actualización» de la santa mediante un proceso que, según entendemos por la cita anterior, consiste en una recreación literaria como las que había llevado a cabo Azorín con los protagonistas de su anterior etapa novelística. Esta imagen modernizada de la mística se aprecia también en un artículo publicado en *Blanco y Negro* en noviembre de 1928 titulado «Españoles. Teresa de Jesús», que después se incorporaría al volumen *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945) (LOZANO MARCO: 2011, 25). Félix Vargas pretende escapar de la retórica y la erudición huecas, una visión que desentona con el carácter impetuoso, activo y renovador de la mística y consecuentemente siente la necesidad de presentar una Santa Teresa moderna y viva. Realmente, dicho personaje, con todo su ímpetu y su firme voluntad de acción y renovación concuerda con el afán de renovación estética que persigue el escritor: «*Complacerse en lo inorgánico*. Hacer algo en contra de las normas tradicionales». Es obvia, entonces, la identificación del personaje femenino con el propio escritor y en última instancia de Azorín. Por tanto, deberíamos reflexionar sobre cómo las afinidades entre Félix Vargas y los personajes que ocupan su realidad interior, apropiándose y fusionándose también parcialmente con la exterior, son una proyección de su propia psicología. A través de estas proyecciones ficcionales el poeta es capaz de desarrollar diversas características u opciones de su personalidad (PEYRAGA: 2000, 251). Esta cuestión resulta aún más interesante si no olvidamos que detrás de todo opera la figura del autor, Azorín, quien, de esta manera y valiéndose de la creación literaria de sus personajes, explora las distintas caras de su

psicología. Por descontado, no puede olvidarse que la aceptación de un individuo escindido es la base de las dinámicas del psicoanálisis; escuela que tanto influyó en el devenir de la experimentación y renovación del arte vanguardista.

Y la pluma corre vertiginosa, fácil, fluidísima, con una presteza y una alacridad que Félix no ha tenido nunca. Y esta facilidad impensada es poderoso estimulante para seguir escribiendo. La facilidad acrece la facilidad. De un manotazo cae el sombrero; el bastón ha ido a parar en medio del cuarto. ¡Exaltación maravillosa, divina, tónica! La Santa está allí, junto a Félix; le mira; sonrío; pone su mano en el hombro del poeta, blandamente. (AZORÍN: 1998a, 813)

Más adelante, en el capítulo XVI, la presencia nítida y firme de la imagen interior de Santa Teresa, alienta incansablemente la creatividad de Félix Vargas. Es esta, sin lugar a dudas, la diferencia primordial respecto a los anteriores personajes femeninos que «padecen» la «sequedad» creativa de Félix quien ha sido incapaz de plasmar por escrito toda la complejidad psicológica que siente en dichas mujeres. Pese a esta divergencia esencial, lo que resulta evidente es que los personajes femeninos en *Félix Vargas* quedan asociados a la fecundidad creativa y artística.

La Santa está sentada ante la mesita que hay en la habitación; Félix la contempla en silencio. Contempla su cara gordezuela, un poco pálida. Y sus hábitos blancos y pardos. Sencilla, pobre. ¿Y los pies? Félix instintivamente, ante una mujer, mira los pies. Los cueros negros o rojos encerrando el pie; la media tersa, sutil de seda. No sabe Félix cómo son los pies de la Santa; la tiene allí, sentadita ante él, y no puede decirlo. No puede saber si van esos pies encerrados en zapatos de cuero negro, un poco rudo, o en las alpargatas blancas, según ha leído en un libro de indumento conventual. Si son alpargatas, con ese calzado caminará la Santa tácitamente, muy calladito, por los largos claustros. Y su figura toda, con esa suela de cáñamo se asentará más en la tierra, en esta tierra donde ella, espiritualmente, está sólo de paso. (AZORÍN: 1998a, 809)

La fusión entre la realidad intrínseca, consciente e inconsciente del poeta, y la exterior, es patente a través de la corporeización de la imagen interior de la santa. Curiosamente, Félix Vargas, ante la imagen de la mística se fija en los pies. Al margen de una posible lectura supuestamente erótica, la referencia a los pies no es otra cosa que un pretexto para la afirmación de la profunda espiritualidad del personaje femenino en cuestión pese a que la voluntad firme y decidida la haga asentarse sobre lo terrenal. De la misma manera, el poeta necesita tener un «suelo» para apoyarse que le sirva de

plataforma para su creación transcendental más allá de la vulgaridad aparente de la realidad; una idea estructural en la estética de Azorín.

La Santa en un pueblecito de Ávila. Las nobles, serenas mujeres, que aún quedan en los pueblos de España; serenas –con bellos ojos de melancolía– en el dolor. Y las manos cruzadas sobre el regazo. El pensamiento de Félix va a Levante, donde él ha visto tantas veces estas nobles mujeres. Aprovechamiento de estas imágenes para el estudio de Santa Teresa; las manos cruzadas y los cipreses levantinos en el azul. Cipreses y eternidad. (AZORÍN: 1998a, 826)

El capítulo XXVI «Traición de Ávila», es una prueba muy significativa del valor de estas novelas de Azorín como síntesis de la tradición y la innovación y de cómo la novela azoriniana pese a su evolución formal conserva constantemente unos mismos parámetros temáticos puesto que su lectura recuerda a las obras claramente identificadas con la estética simbolista del escritor. La imagen de la santa recupera ahora el retrato de las adustas mujeres castellanas quienes encarnaban en obras anteriores una idea melancólica de la mujer asociada al dolor y al sufrimiento y todo ello se complementa con el trasfondo de los cipreses sobre el cielo azul; uniendo así el símbolo de la muerte y el azul de la eternidad. Azorín sigue repitiendo, con variaciones y depuraciones lógicas fruto del paso de los años y la maduración estética, la imagen simbolista de la mujer asentada en el dolor, el paso del tiempo, la muerte y el olvido: los temas principales de su literatura.

Santa Teresa en la Puerta del Sol; ensoñación de Félix. Santa Teresa en plena vorágine; discutida, impropiedad, mofada; la polémica ardosa de Prensa; unos periódicos en favor y otros en contra. El grave y extenso informe de los médicos psiquiatras; la frase despectiva de una alta autoridad eclesiástica: Esa monja andariega. El turbión de las pasiones, que la envuelve, la aturde, la desasosiega [...] Su ánimo que llega a veces a desfallecer y fluctuar; sentimiento más íntimo de que acaso tengan razón quienes la combaten; reacción en otros momentos y confianza absoluta en sí misma [...] Percibe la Santa lo frágil que es el hombre –lo percibe dolorosamente, a su costa–, y en vez de retraerse hacia el pesimismo, en lugar de sentir hostilidad para quienes la combaten y la desconocen, abre su espíritu, su sensibilidad toda, a la indulgencia, a la tolerancia, a una bella lenidad para esa eterna flaqueza humana. En sus labios, una sonrisa, y su mano siempre dispuesta a acoger la mano de su enemigo (AZORÍN: 1998a, 829-830)

En el capítulo XXVII «Incomportable», leemos la admiración explícita de Azorín a través de Vargas por la figura de la santa de Ávila. Como en el capítulo cuarto, se repite la actualización de la figura de la santa en nuestros días, quien hipotéticamente seguiría

siendo un personaje polémico combinando la espiritualidad y la actividad intelectual desatada. En este sentido, pese a todas las oposiciones y obstáculos a los que debe enfrentarse, sigue siendo un espíritu bueno y compasivo: un alma consciente de la imperfección y el dolor del hombre, siempre dispuesta a ayudar al prójimo. Además, la constante y casi febril actividad del personaje nos lleva a la identificación con la vocación literaria y el personaje femenino se convierte, indudablemente, en un reflejo del personaje protagonista, igualmente abocado a la tarea literaria, paralelismo ya apuntado por Pilar de Madariaga en su tesis (1949, 153).

Como ocurría con las mujeres francesas de Benjamin Constant, leemos la descripción del esfuerzo obsesivo y la lucha de Félix Vargas por captar y expresar la complejidad de la psicología y el alma de Santa Teresa. En el fondo, esta incapacidad por abordar y comprender en su totalidad la realidad intrínseca de los personajes, es un reflejo de la propia incapacidad del individuo por comprender y expresar su propia realidad interior consciente e inconsciente. Este es el reto invariable al que debe enfrentarse el protagonista y todos aquellos que pretendan crear una obra literaria, parece pensar Azorín en el capítulo xxx «Disgregación del alma» cuando recurre al correlato de la santa con los confesores.

Complejidad de los problemas espirituales; el terreno en que se mueve la Santa. El problema fundamental de Santa Teresa: su lucha desesperante con los confesores. La Santa habla un lenguaje y los confesores otro. Celajes sutilísimos de la psicología [...] Necesitaria Santa Teresa y necesitarían los demás –confesores y biógrafos– un lenguaje común, de que ahora no disponen. El problema angustiador de la Santa, el mismo de los grandes poetas innovadores; la psicología, producto de la sensibilidad, es distinta en el poeta y en el lector; condenación del poeta por el lector; estimación, acaso, sólo a grandes rasgos y torpemente. Incongruencia fatal, necesaria, entre la sensación del poeta y la del lector. (AZORÍN: 1998a, 835-836)

Azorín incide en el problema de la comunicación y la comprensión literaria entre el creador y el lector. A partir de todo lo expuesto, el problema es considerable puesto que si, por una parte, el poeta debe hacer frente a la dificultad de hallar la palabra que aprisione la sensación y el sentimiento que fluyen en su realidad interior, igualmente

complejo es que esta «impacte» en la psicología del lector, receptor de la obra de arte, y sea capaz de entender el mensaje literario con todos sus matices. Sin lugar a dudas, se genera todo un entramado de tensiones, no sólo dentro del propio individuo escindido, sino también, obviamente, entre los diversos individuos. Esta incompreensión entre emisor y receptor es la que subyace en el conflicto entre innovación y tradición. Es decir, el lector determinado por el peso de la tradición y de las normas genéricas previas puede verse incapacitado para percibir en su totalidad la innovación y la reforma literaria de una determinada obra. ¿Quizás sufre Azorín este miedo a la incompreensión de su experimentación vanguardista y por ello se «justifica» a través de la constante reflexión metaliteraria en las novelas de esta época? Sea como sea, lo que es indiscutible es que la mujer, y en este caso concreto Santa Teresa, funciona como el motor que activa toda este carácter experimental y metanovelesco de *Félix Vargas*.

Al fin, Félix decide dejar en libertad la obra; ha llegado ya a no saber si esta evolución de la obra es mejor o peor que la marcha prefijada desde el principio; y aunque el poeta viera que lo antiguo es mejor que esto, no podría ya seguirlo. (AZORÍN: 1998a, 837)

En el capítulo XXXI «Torbellino», Félix renuncia al control sobre la creación y de nada sirve el plan previo o la minuciosa preparación puesto que, poco a poco, la obra se desviará del designio primitivo que la motivó y a duras penas el poeta podrá dominarla, por lo que Félix «decide dejar en libertad la obra». Es de nula importancia si este devenir libre de la creación es mejor o peor que el previsto en un primer momento ya que irremediamente la obra fluye siguiendo su propio sentido.

En el capítulo XXXIII «Cuatro paredes», sabemos que el libro de santa Teresa, obra que ha seguido su camino libremente, desligándose de los deseos del poeta, ya está acabado. No puede pasar desapercibida la frase: «reposo absoluto del manuscrito hasta que llegue el instante de rehacer todo lo hecho, de pasar a la segunda versión; poda y escamondo implacable» (AZORÍN: 1998a, 840); una afirmación que choca con el deseo

de libertad absoluta de Félix, tal y como vimos concretamente en el fragmento anterior. Azorín admite parcialmente la evolución «natural» y descontrolada de la obra literaria, concordando con el fluir libre de la consciencia defendido por la vanguardia y el surrealismo. Pero si bien acepta el devenir libre de la creación, contra la que difícilmente puede sustraerse el poeta, no renuncia al control final: a esa «segunda versión» que permitiría al escritor pulir las asperezas de su obra.

Volviendo estrictamente al estudio del personaje de Santa Teresa, en este fragmento Félix Vargas, valiéndose de la imagen del enclaustramiento religioso, proyecta otra vez la identificación entre la figura del religioso y el escritor: «El pobre religioso, como el puro poeta lírico, solo en el tiempo, el espacio y el pensar... Las manos juntas y los ojos al cielo. Inaccesibilidad para los demás mortales al religioso o al poeta» (AZORÍN: 1998a, 841). Esta relación entre ambos tipos de personajes, realmente, no es una novedad en la literatura de Azorín, como ya hemos visto a lo largo de este trabajo. De hecho, es un elemento constituyente de la obra del monovero desde sus mismos inicios, como en *La voluntad* (1902) cuando Iluminada y Antonio Azorín siguen caminos paralelos, aunque diferentes, hacia la disgregación abúlica de su personalidad. Pero este fragmento es especialmente significativo, puesto que en él Azorín, a través de su doble Félix Vargas, formula explícitamente esta igualación entre ambos. Los dos personajes comparten un espíritu desligado de lo mundano y fijan sus ojos en el ideal, «en el cielo», en busca de ese sentido que trasciende lo variable y caduco, anhelando así una sustancia eterna y sentido que fluye bajo la realidad mundana; una búsqueda que Azorín había fundamentado en la estética simbolista de raigambre belga y que ahora depura mediante el filtro vanguardista y experimental. Pese a lo experimental y las oposiciones entre realidad exterior e interior de su literatura surrealista, sigue insistiendo en el sentido transcendental de la creación. Quizás esta sea la característica más llamativa y

discordante del surrealismo vanguardista de Azorín. Pese a todo el «juego» experimental y las oposiciones y tensiones de sentido, el escritor parece negarse a renunciar a un sentido unitario de la obra en tanto que concibe al poeta como «sacerdote» entregado a la misión de la creación. Una creación que a la santa, pese a todo el dolor y la incomprensión padecida en vida, le otorga la fama para la posteridad. De la misma manera, los libros y la literatura salvarán al escritor.

Concluyendo con el personaje de Santa Teresa, debemos detenernos finalmente en una característica llamativa. Si bien hemos apuntado desde un principio la proyección y multiplicación de Félix Vargas en diversos personajes, esta multiplicación no se aplica sólo al protagonista de la novela, sino que la mística también se halla multiplicada y proyectada en otros. Es así como el narrador habla de: «Perspectiva de ámbitos conventuales; religiosos y religiosas; más teresianos que Teresa. Docenas, centenares de Teresas. En las cuatro paredes de un convento pobre. En una montaña, en un valle escondido, en la callejuela de una vieja ciudad» (AZORÍN: 1998a, 840); repeticiones «imperfectas» de la santa que ensalzan y llevan al extremo su humilde modo de vida, pero que se alejan de la esencia del personaje: su genialidad creadora (PEYRAGA: 2000, 251). Estos dobles dejan en el lector la imagen dolorosa de esas almas anhelantes de idealidad que serán incapaces de tener el consuelo, como ya dijimos, de la salvación mediante la literatura, como la tuvo Santa Teresa y como, en el fondo, anhela Azorín y su doble de ficción Félix Vargas: «El poeta, tan prístino en la soledad, ha dejado sus obras; estos pobres hombres enterrados en el huerto conventual, no han dejado rastro en la memoria humana. Más teresianos que Teresa; el mundo y todo lo que el mundo representa, está en ellos limitado a lo que, en el sepelio reciente, dura la humedad de la tierra» (AZORÍN: 1998a, 841).

7.1.3. Andrea

Ante el escaparate; una mano se apoya en el hombro del poeta; mano fina, blanca, con las uñas rosadas; mano que no pesa; mano leve. Félix se vuelve; ya un segundo antes de volverse, ha compuesto su cara para la vuelta; un segundo antes, ha dudado si se hallaba en presencia de un ente de razón o de una realidad palpable; antes de que la mano se apoyara en su hombro, ya Félix, en todo su organismo, había sentido una conmoción extraña. Se vuelve el poeta; ante él se halla una mujer alta, esbelta; sus ojos despiden destellos de jovialidad, en tanto que los labios –frescos y rojos– se aprietan para no dejar borbollar la risa. Félix finge también seriedad; pero sus ojos ríen también.

-Félix.

-Andrea. (AZORIN: 1998a, 804)

En el capítulo duodécimo «Sapristi», asistimos al reencuentro de Félix y Andrea, que supone la primera aparición en la novela de este personaje femenino. A priori, ya podemos intuir su semejanza respecto a otras mujeres de su obra a partir de la descripción de la mano fina, leve y blanca que se posa sobre el hombro del protagonista. Y hablamos de reencuentro, puesto que la relación entre ambos se remonta diez años atrás en París, tal y como podemos leer en el capítulo siguiente: «Desde el fondo del tiempo».

A la curiosidad infantil del primer instante ha seguido vivo interés. ¿Quién será esta desconocida? ¡Cómo ha variado ya la luz de los ojos de Andrea! ¡Qué emoción contenida, intensa, la de Félix! No se habían visto nunca el poeta y Andrea, y ya parece que desde el fondo del tiempo y del espacio han ido acercándose uno a otro, presintiéndose, conociéndose, seguros de quererse. La mirada de Félix y la mirada de Andrea tornan a cruzarse. Una hora después, en torno a la imagen de Andrea, irán cristalizando –en la mente de Félix, en toda su sensibilidad– estados de espíritu que transfiguran, realzan y magnifican toda la persona de la bella desconocida, todos los pormenores, hasta los más imperceptibles. (AZORÍN: 1998a, 807)

Este primer encuentro entre los dos personajes nos remite a una característica de los personajes femeninos de Azorín que ya hemos estudiado en este trabajo con anterioridad: la atracción fascinada e inexplicable ante una desconocida. Una atracción que, como ya apuntamos, tiene su origen en la concepción del amor establecida por Platón en el mito del andrógino, que Martínez Ruiz formulaba ya explícitamente en *Diario de un enfermo*. La fuerte afinidad que sienten las dos mitades masculina y femenina en su búsqueda de la reintegración se percibe en el afecto mutuo que todavía los desconocidos Andrea y Félix sienten al cruzarse por primera vez en París. En esta

seducción de dos almas que se encuentran a través del tiempo y del espacio la comunicación se establece a partir de las miradas, como bien se aprecia en este fragmento de *Félix Vargas*, de la misma manera que ocurría en *Diario de un enfermo*: «De pronto he levantado los ojos y me he encontrado con su mirada, una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión – inefable.» (AZORÍN: 1998a, 177).

Horas de París; horas de Biarritz; las dos vidas que se acercan y se separan, impensadamente, sin propósito de acercarse y separarse. La amistad leal en el torbellino de la vida. Ni plañidos por la ausencia, ni exaltación por el reencuentro. En silencio y suavemente. Esperanzados en el azar; entregados a su propia suerte; fiando a la casualidad la dicha momentánea y fugaz. En el borde del camino, un instante de espera; de grata espera. Y ahora, ¿hasta cuándo? ¿Para siempre? Y el azar que los une de nuevo. (AZORÍN: 1998a, 811)

«Desde el fondo del tiempo», los espíritus de ambos personajes se acercan siendo conocedores de la atracción y el amor que existe entre ellos... No obstante, a pesar de esta fuerza misteriosa que los impulsa al encuentro y el reconocimiento, termina por pesar más la «fatalidad» que los aleja puesto que es ahora en Biarritz cuando ambos se reencuentran y, posteriormente, sabremos que ella contrajo matrimonio con Esteban Duclaux. Aunque el fracaso del amor entre estas dos almas destila un suave tono de resignada melancolía, el narrador rehúye del romanticismo exacerbado y la contrariedad se asume como parte de un azar que, fatalmente en ocasiones, domina al género humano.

A priori, hay una diferencia básica entre Andrea y el resto de personajes femeninos que hemos estudiado en *Félix Vargas* hasta el momento: Santa Teresa y las mujeres francesas del siglo XVII; imágenes interiores del protagonista cuya función y sentido en la novela se establecía a partir de una dialéctica con la creación literaria y quedaban así unidas principalmente al tema de la reflexión metaliteraria. En cambio, en el caso de Andrea, al menos en un primer momento, la irrupción del personaje supone la aparición de una «mujer real» cuya presencia propicia una suave intriga amorosa que, pese a la

intensa vinculación inicial asentada en la idea del amor como reconocimiento, en su desarrollo novelesco queda anclada en los tópicos y clichés.

Pero, tras una lectura atenta y pormenorizada de la novela, quizás esta diferencia entre Andrea y el resto de personajes femeninos no es tan manifiesta, puesto que en el primer encuentro en el capítulo duodécimo el propio Félix Vargas duda sobre la naturaleza de Andrea: «un segundo antes, ha dudado si se hallaba en presencia de un ente de razón o de una realidad palpable» (AZORIN: 1998a, 804). El protagonista vacila y no sabe si la joven se trata de un ser real o es producto de su imaginación. Esta incertidumbre perdura a lo largo de toda la novela y convierte a Andrea en una persona a mitad de camino entre la imagen real –entendemos aquí «real» como propio de la realidad exterior– y la imagen mental, como lo eran, sin ningún tipo de dudas, Santa Teresa, madame Charrière, madame Staël y Julia Recamier (PEYRAGA: 2000, 218). Esta confusión deliberada de imagen a propósito de Andrea, se sustenta en la alternancia entre la imagen actual de Andrea con aquellas inactuales. Concretamente, el citado primer encuentro en París y luego en la residencia veraniega del marido de Andrea: Villa-Autumnal –un topónimo con evidente poder evocador– donde confluyen Félix, Andrea, Esteban, Hortensia la hermana de Andrea y su esposo el marqués de Fontaine-Medousse. Existe una proyección del personaje en otro tiempo y en otro espacio, igual que ocurría con las mujeres francesas, por ejemplo, sintiéndose Félix parte de la Francia del siglo XVIII y habitando con las imágenes de su realidad subjetiva.

Conjuntamente, la imagen pretendidamente real del personaje de Andrea se ve en algunos momentos sometida a una transformación motivada por el deseo del escritor que modifica así la imagen de la joven. Consecuentemente, Andrea es una imagen más dentro de la realidad interna del personaje creador, como bien se aprecia en el capítulo XIX «Materia radiante» que nos muestra un espacio indefinido del inconsciente más allá

de las coordenadas espaciotemporales donde se desenvuelven las imágenes interiores de la mente como informes masas radiantes de colores; un atisbo a la realidad interior del poeta en que bullen sus obsesiones:

Tercera masa radiante. Radiante con esplendores de aurora multicolor. Suavidad maravillosa en la coloración; aurora sobre cielo de cristal radiante. Volumen luminoso que evoluciona con maestría y gracia por el espacio sidéreo en que los más bellos astros rutilan. Y una música suave, deliciosa, que se mete en el cerebro y nos transporta a regiones de misterio de de insospechada vitalidad. Ímpetu también de la vida, como en la primera masa; pero aquí la vida es apacible, suave, hecha de jirones de amor de y de piedad. Un nombre: Andrea. (AZORÍN: 1998a, 817)

En este sentido, un ejemplo de modificación evidente y llamativa se halla en el capítulo XXIII «Transposición», en el cual la modificación y fusión de imágenes opera a tres niveles:

Finales de septiembre. Largas conversaciones con Andrea; por las callejuelas de la vieja Bayona: Langreon, Passemillion, Poissonnerie, l'Eveché. Andrea, sencillamente vestida; perlas, sólo perlas, como la Recamier; abstinencia rigurosa de brillantes; perlas blancas, rosadas, grises, negras; perlas sobre el Adour, durante el crepúsculo vespertino. Félix ha hecho que le manden de París una fotografía de la Santa Teresa de Bernini. Profunda sorpresa al ver el parecido de esta imagen con Andrea; corriente espiritual, afectiva –que es fuerza poderosa para el trabajo–, va de la cara de Andrea, pasando por Félix, a la faz de la estatua de Bernini. (AZORÍN: 1998a, 823)

Se produce una superposición entre la imagen de Santa Teresa, la de Andrea y la de Julia Recamier. Además, la imagen de la mística se corresponde con la que proyectó Bernini en su escultura con lo que no sólo observamos la fusión y mezcla de las imágenes interiores de Félix, sino que apreciamos claramente como estas nacen también en la intertextualidad relacionándose con otras obras de arte. Respecto a esta cuestión, ya hemos estudiado en este trabajo como en muchas ocasiones la imagen de la mujer en Azorín conecta, especialmente, con el imaginario de las artes plásticas.

La imagen de Andrea; en el cuartito del hotel. ¿Es más real la imagen que la propia realidad? Contemplación; esfuerzo por encontrar en Andrea el rasgo dominador... Lo que es suyo y no de las demás mujeres. Evasión de lo genérico y pesquisa de lo concreto y determinado [...] La finura, la delicadeza de Andrea no reside aquí. Buscar la característica casi imperceptible. Sensación de perplejidad; como un cristal claro y delgadísimo que va a romperse. Tal parece Andrea. De la sensación física de fragilidad, a la textura del espíritu. Aliar el fulgor misterioso de los ojos con esta sensación de finura El fulgor en la mirada, esta luz que no podemos concretar, es tal vez un asomo de timidez audaz o de osadía que no se atreve. Dificultad, con las palabras –como en Santa Teresa–, para aprisionar en una fórmula el carácter de Andrea... Pensar y pensar ante su imagen. (AZORÍN: 1998a, 832)



Ilustración 27. Santa Teresa de Gian Lorenzo Bernini (1647-1651)

El capítulo XXXVIII «Luz en la mirada» ilumina la cuestión de Andrea como imagen real o como imagen interior del poeta. En este fragmento, Félix no duda, como si sucedió en el primer encuentro, de que se encuentra ante la imagen de Andrea, y por ello se plantea la pregunta retórica: «¿Es más real la imagen que la propia realidad?». Verdaderamente, en el núcleo de la estética azoriniana poco importa realmente si la imagen es real o no, porque como ya sabemos, el poeta se mueve entre ambas realidades: la interna y la externa. Sea cual sea su origen, lo que define la reflexión creativa que precede al acto de creación y la propia creación es la imagen. Por ello, Andrea, como el resto de personajes femeninos, es un motivo para la dialéctica estética. Ante su imagen, Félix busca ansiosamente la palabra que le otorgue forma escrita y aprisione su espíritu y carácter; la misma «obsesión» que perseguía al escritor rodeado por las mujeres francesas y la mística castellana. No en vano, en el capítulo XXX, tras una conversación entre Andrea y Félix, el poeta expresará la misma preocupación por formular las sutilezas y matices de la santa; un texto que ya analizamos en el apartado anterior.

Finalmente, debemos detenernos brevemente en un tema ya estudiado con anterioridad: la relación entre España y Francia. Cuando estudiamos las figuras de Julieta Recamier, madame Charrière y madame Stäel expusimos como dichos personajes se caracterizaban por una personalidad independiente y fuerte que se había sobrepuesto a las limitaciones y trabas de su época. En este sentido, Félix Vargas proyectaba en ellas su propio anhelo de audaz renovación artística y Francia se entendía como un espacio propicio para esa libertad creativa. Igualmente, en Andrea observamos una personalidad fuerte y desenvuelta, mostrándose la joven francesa como una mujer inteligente y con sentido del humor. Este humorismo del personaje que se aprecia en diversas conversaciones con Félix, sirve como elemento que evoca la imagen y los

tópicos españoles. Por ejemplo, en el capítulo XXVI «Boleró», Félix y ella bromean animadamente sobre los tópicos españoles; tópicos que se vinculan particularmente con la imagen del romanticismo decimonónico. De esta manera, ambos conversan sobre una tal duquesita de Brandilanes, personaje que veranea en Biarritz y que Andrea identifica con el tópico de la mujer fatal al más puro estilo de la Carmen de Merimée con navaja en una liga y enamorada del «arzobispo de Toledo». Además, la joven francesa cita el personaje de Inés de las Sierras, «-Yo, Inés de las Sierras», personaje del relato homónimo de Charles Nodier publicado en 1838; relato fantástico que tiene España como decorado, aunque el autor desconociera el país pese a que sí contaba con ciertas nociones de la cultura española. Igualmente, se menciona la marquesa d'Amaëgui, personaje del poema *L'Andalouse* de Alfred Musset. Obviamente, Andrea y Félix se burlan de una determinada imagen ficticia y fosilizada de España e ironizan así sobre el tópico romántico de la mujer española peligrosa, ardiente, sensual y voluptuosa pero a la vez devota, capaz de oscilar rápidamente entre el amor apasionado y el odio criminal; un prototipo perfectamente encarnado por el icono de Carmen.

Tras este breve repaso de tópicos españoles, en el capítulo XXIX el lector se encuentra con el paisaje español:

Explicación de Félix; visión de Levante; paisaje de suaves grises. División de España; dos Españas. La España coloreada y la España de los grises [...] El montoncito de la perla, el duro y la ceniza es el paisaje de Levante. Paisaje calcáreo. Gradación de grises suavísimos; el hierro –pigmentos de las rocas– en escasa proporción; paisaje sin color. Panorama de ceniza, perla y plata oxidada. Toda la gama de los grises; grises de una finura desleída. Grises rojizos, grises verdosos, grises amarillentos. Y horizontes clarísimos, distintos. (AZORÍN: 1998a, 834)

Una francesa le ha servido a Azorín para recuperar el paisaje de España. Entre España y Francia se mueve Félix, por una parte fascinado por la voluntad decidida de las mujeres francesas del s. XVIII y, por otra, incapaz de despegarse completamente de España y su tierra levantina. En el fondo, el artista, se halla siempre sometido a la

misma tensión: el difícil equilibrio entre la pura renovación y la permanencia de una tradición que, irrevocablemente, siempre determina.

7.1.4. Hortensia

Merece algunas líneas el personaje de Hortensia, pese a que su escasa presencia apenas le confiere entidad en la novela y casi podría calificarse como un personaje decorativo. Se hace referencia a ella por primera vez en el ya citado capítulo «Villa-Autumnal», puesto que veranea allí junto a su marido –el insulso marqués de Fontaine-Medousse–, su hermana Andrea y su cuñado Esteban. Pese a su poca importancia, Azorín muestra su pericia trazando nítidamente en dos líneas el carácter del personaje: «Hortensia, pensativa, los ojos siempre en Andrea, siguiéndola, rodeándola de un efluvio de simpatía y acaso de no sabida, no explicada, envidia» (AZORÍN: 1998a, 810), con lo que se entiende la dependencia de dicho personaje de Andrea. Tal y como se apunta nuevamente en el citado capítulo «Materia radiante»:

Cuarta masa. Indefinida; compuesta de la primera materia y de la tercera; oscilación perpetua, titileante, entre el primer volumen y el tercero. Voliciones que van en secreto sentimiento, de la primera masa a la tercera; del marqués a Andrea. Y una armonía compuesta de los acordes sentimentales del marqués y de Andrea. Y esta es Hortensia (AZORÍN: 1998a, 818)

La imagen de Hortensia se compone a medias de la de Andrea y la de su marido, por lo que el personaje no alcanza entidad si no es en relación a los otros. Quizás, esta dependencia de la hermana, aunque también se mencione al marido, debe entenderse como una nueva proyección o multiplicación del personaje de Andrea. Una «doble» negativa carente del impulso y la vivacidad de la joven amiga de Félix.

7.1.5. El Fémina-Club y María Granés

¿Dónde está la carta que ha venido de Madrid? Se encuentra encima de la mesa, entre unos volúmenes; ahora es un poco más ancha. En el sobre se lee una estampilla que dice: *Femina-Club. Madrid*. Y luego la dirección: *Sr. Don Félix Vargas. Errondo-Aundi. San Sebastián*. Lo que piden en esta carta al poeta es absurdo: que dé en el próximo otoño un breve curso sobre Santa Teresa en el Femina-Club. El cielo es hoy ceniciento; los verdes resaltan intensos. El poeta ha de buscar esta tarde en Francia –irá a las librerías de Bayona– obras referentes a su obsesión de ahora. ¿Hablará Félix de Santa Teresa? (AZORÍN: 1998a, 785)

El *Femina-Club* del que habla el narrador de *Félix Vargas*, no es otro que el *Lyceum-Club*, una institución de corte feminista presente en diversas ciudades europeas y que llegaría a España en 1926. Su primera presidente fue María de Maeztu, pedagoga formada en el seno de la Institución Libre de Enseñanza, cuyo hermano, el intelectual Ramiro de Maeztu, mantendría una estrecha amistad con el propio Azorín. Como ya dijimos, la carta, aumentada y multiplicada hasta el extremo de mutar en una bandada de palomas que se aleja por el horizonte, incoará en el poeta el interés por Santa Teresa; interés que concluirá con la redacción de un libro sobre la escritora mística.

«Rogamos con toda vehemencia al querido maestro que no nos abandone. Saludos afectuosos. –*María Granés*» María Granés, la secretaria del Femina-Club. Llenita, redonda, todo curvas. Dos curvas en las mejillas; dos curvas de los hombros; curva moderada del pecho; dos curvas, sentada, de las finas rodillas. María Granés, con su voz melosa, dulce, que dice cosas –como algarabía de pájaros– que no se comprenden. Y en eso está el encanto. Sólo al final del enzarzamiento de las frases flébiles y melifluas, la muletilla que Marujita dice saliendo de su melancolía e intentando sonreír: ¿No verdad? Docenas, centenares de curvitas graciosas surgen de pronto en el aire, por todo el ámbito de la casa; curvitas en todas partes. ¿No verdad Imposible diferir la respuesta [...] María Granés; su comba pectoral suave; su palabra balbuciente, de niña- Y sus abandonos lánguidos, vagorosos. «Con toda vehemencia». (AZORÍN: 1998a, 795)

En el capítulo VI «Curvas», aparece ahora el personaje de María Granés, secretaria del *Femina-Club* quien se dirige a Félix Vargas insistiendo en la demanda de un curso sobre Santa Teresa. Destaca especialmente la descripción del personaje construida a partir de la descomposición de su figura en diversos elementos curvos: «curvitas graciosas en todas partes»: mejillas, pecho, rodillas... Incluso las palabras de la secretaria se materializan físicamente en «curvitas graciosas». Resulta interesante esta caracterización, porque la presencia de lo geométrico entroncaría la descripción con el cubismo literario, con lo que Azorín muestra así su interés práctico por la vanguardia literaria, sin ceñirse exclusivamente al surrealismo. En el capítulo XI «Piedrecitas» se puede observar otra muestra distinta de este cubismo literario aplicado al espacio:

Biarritz; en las primeras horas de la tarde; en la calle central; entre muchedumbre; en el núcleo de la vorágine; automóviles; bocinas sonoras; bellas, sensuales mujeres. Félix, de pie ante un escaparate; la luna de una joyería. De pie y absorto; ve y no ve el anaquel de las joyas. Se siente complacido, con voluptuosidad, en este ambiente de mundanismo y

elegancia; ansía perpetuar este momento. Sonoridades de bocinas; paso rápido de gentiles mujeres; rastros de penetrantes perfumes; trajes claros, vaporosos; mejillas encendidas; labios como flores de granado [...] El roce ligero de una hermosa mujer que pasa. (AZORÍN: 1998a, 803)

Esta mirada seccionadora de Félix nos remite al mundo fraccionado y carente de puntos firmes de apoyo que conlleva una visión cerebral –por cerebral entendemos propia de la realidad interna del personaje protagonista– que descompone a las personas y objetos en figuras geométricas o sólidos volumétricos (LONDERO: 1998, 127).

7.1.6. La actriz y el tiempo

No vive el poeta, aquí en esta casa, en los días presentes; se ha retrotraído a 1878 y *Consuelo* de Ayala [...] Aparecerá ahora, seguramente, un caballero con ancha frente y gruesos mostachos y perilla; los ojos luminosos y henchidos de bondad. De su brazo, sonriente, la actriz. La actriz modernísima y el autor de *Consuelo* [...] Un ruidito como de papel de seda estrujado; de espaldas, contemplando el paisaje a través del cristal, el poeta; un ruidito leve, y la actriz que, al volverse Félix, se halla sonriendo, como la fina Consuelo del otro poeta, ante Félix Espiritualidad en la graciosa faz; el oro y lo blanco. Y la sensación e esta estancia de lo provisional. Un momento aquí y luego a mil, dos mil kilómetros de aquí. Lo provisional que atrae profundamente al poeta, empeñado en estar anclado en un momento que se huye [...] Las cosas que suceden y el sentido el arte que perdura en el remolino. Sensación en Félix, desde lo futuro, como si ya hiciera diez años que hubiera pasado esta entrevista. (AZORÍN: 1998a, 838-839)³⁰

En el capítulo XXXII «Blanco en oro», el encuentro de Félix Vargas con una actriz que representa el papel de Consuelo en la pieza teatral homónima nos ofrece una nueva muestra de la confusión de planos temporales y espaciales que ha definido el mundo del protagonista de la novela en su oscilación inacabable entre realidad externa e interna. Una vez en la casa «provisional» –el adjetivo es primordial– de la actriz el poeta experimenta un desplazamiento temporal hacia 1878, fusionándose así ambos planos. Así, el tiempo «deseado» de la realidad interna de Félix ocupa la realidad externa y se convierte así en el tiempo «real» y actual del personaje. De esta manera, es como Félix contempla a Adelardo Pérez de Ayala, autor de la obra teatral, quien aparece del brazo de su amante, la actriz Elisa Mendoza Tenorio, quien a su vez se ha fusionado con la

³⁰ Curiosamente, Azorín, años después, retoma el personaje de Consuelo comparándolo con la Hedda Gabler de Ibsen en su artículo «Un retrato de mujer» (*ABC* 13/04/1946) v. MARTÍNEZ-CACHERO ROJO, María (2001), «Bibliografía comentada “de” y “sobre” Adelardo López de Ayala (1829-1878)», *Revista de literatura-CSIC*, 63, 209-232.

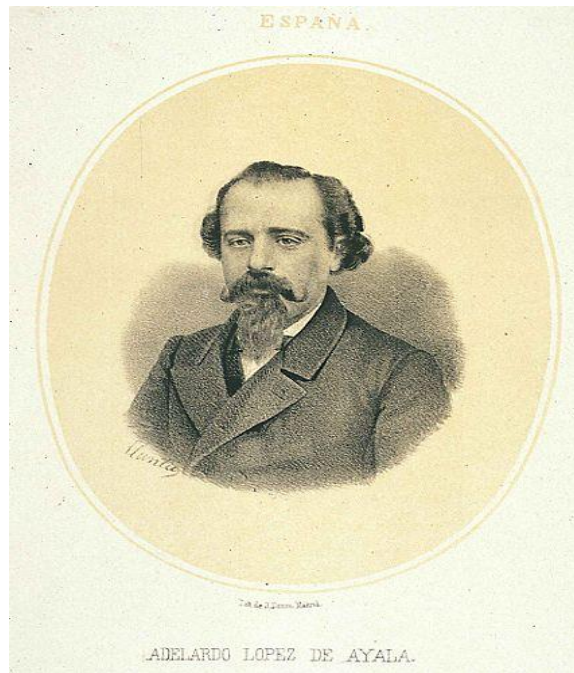


Ilustración 28. Litografía de Adelardo López de Ayala, 1867, Santiago Llanta y Guerín.



Ilustración 29. Elisa Mendoza Tenorio, superficie grabada, 1884.

actriz del tiempo presente de la realidad externa de Félix: «La actriz modernísima y el autor de *Consuelo*».

Como a lo largo de toda su obra, en este fragmento Azorín engarza la figura de la mujer y el tema del tiempo. El tema que siempre le ha preocupado y que empapa muchas de sus páginas empeñado como su personaje Félix Vargas en «estar anclado en el momento que huye», tratando de inmovilizar lo fugaz: el devenir irrefrenable del tiempo que arrastra a los seres humanos. Ante la actriz, Félix experimenta la supresión de las barreras espaciotemporales, como también lo había sentido con las mujeres francesas del s. XVIII, Santa Teresa o incluso Andrea. Gracias al poder de la evocación las imágenes internas han ocupado en igualdad de condiciones la realidad externa del poeta y es capaz de sentir la unión indisoluble del devenir en un presente atemporal en el que se amalgaman presente, pasado y futuro: «Sensación en Félix, desde lo futuro, como si ya hiciera diez años que hubiera pasado esta entrevista.». Sólo el arte, la expresión y la plasmación de las sensaciones e ideas de la humanidad, es capaz de sobrevivir al «torbellino» del tiempo. Azorín, como su doble ficcional Félix Vargas, desea y aspira a una salvación por el arte, pese a que conozca todas las tensiones y dificultades que implica la expresión literaria abarcadora de todos los matices anhelados por el espíritu creador del poeta. Una tensión creativa que se ha ejemplificado perfectamente a través de la dialéctica literaria establecida entre el protagonista y los personajes femeninos de *Félix Vargas*.

7.2. SUPERREALISMO (1929)

7.2.1. Mujer y misterio

El lapicerito de oro entre los dedos finos, negligentemente; la mirada en la bolita de marfil que salta en el cerco de caoba. Imagen obsesionante. Disolvente que diluye las otras imágenes. Tipo de pureza hebrea; tez ambarina; ojos negros centelleantes; la negrura de los ojos y el carmín de las uñas. Sobre un fondo indefinido, la figura enhiesta de esta mujer. Satisfacción por haberla encontrado; pero un matiz de inquietud, de indecisión, por no saber qué hacer de ella; supone esta mujer un medio, un ambiente, que no conviene ahora. Todo

el curso de la novela tendría que torcerse en el caso de proseguir con esta imagen. Imposible partir de este punto de arranque. Tristeza; resignación a dejarla en su atmósfera de internacionalidad, de elegancia, superficial, sea, pero curiosa, pintoresca (AZORÍN: 1998a, 861)

Superrealismo mantiene la línea dialéctica entre la realidad externa y la realidad interna de *Félix Vargas*, ahondando asimismo en la obsesión enfermiza del escritor por plasmar sus sensaciones, ideas e imágenes. Aunque se aprecia una diferencia significativa: si en la novela precedente se narra el proceso creativo como parte esencial de la subjetividad del protagonista, en *Superrealismo* el foco de atención se centra en el propio germen de una posible novela en el cerebro del artista (LOZANO MARCO: 2011, 29). Este artista es Joaquín Albert, quien tiene el firme propósito de escribir una novela y a partir de este deseo surgen y se afirman las imágenes que constituyen el germen de la futura obra. En el capítulo I de *Superrealismo* el escritor duda entre dos imágenes: la hospedería de un convento de franciscanos o la sala de juego de un casino. Dentro de este último espacio, aparece una imagen que precedería al texto citado anteriormente: «Cansancio, al final del verano, de las salas con recia alfombra y de los lapiceritos de oro que relucen sobre lo verde del tapete, entre los dedos finos con las uñas pintadas de carmín.» (AZORÍN: 1998a, 86). Sobre el tapete verde de juego, se perfila el lápiz dorado sostenido por los «dedos finos con las uñas pintadas» de una mujer; la mujer que aparece en el capítulo segundo, «En la puerta», al que pertenece el fragmento citado. Se trata de una mujer «de pureza hebrea», morena y de ojos negros cuya imagen parece haber subyugado al escritor. La figura desprende un aura de grandioso misterio y una cierta desidia que parece reflejarse en los ojos que contemplan el azar representado en la bolita saltando sobre la ruleta. Pese a «todo un mundo» representado en ella, pese a todo su potencial significativo, el escritor debe descartar esta imagen puesto que la presencia de esta mujer trastocaría por completo la novela ya que sus características no le sirven ahora y le obligarían a alejarse de su proyecto inicial de escritura. No puede pasar

desapercibido que, como en *Félix Vargas*, la mujer ha quedado asociada a la dialéctica literaria y funciona como motivo para la reflexión metaliteraria. Sin embargo, si las imágenes interiores de *Félix Vargas* parecían convertirse en una verdadera obsesión que terminaba por fundirse con la realidad externa del poeta, en *Superrealismo*, Joaquín Albert parece evitar dicha fusión –sin que ello suponga un rechazo a la realidad interna y subconsciente del individuo– y controla serenamente el proceso creativo al descartar rápidamente esta imagen femenina a pesar de su potencial estético (PEYRAGA: 2000,).

Junto a la supresión de los límites del espacio y el tiempo –el cronotopo novelesco– la creación del personaje es uno de los dos ejes temáticos y metaliterarios de la novela. Respecto a esta cuestión, hay numerosas citas en la obra que insisten en esta «gestación» del personaje:

Ya es hora de que aparezca el protagonista de la novela [...] Esa frase que determina, por adelantado, al personaje. Predeterminación por una frase del personaje que se halla todavía en los limbos del tiempo (AZORÍN: 1998a, 877)

Hacer que en un receptor de infrasonidos, se perciba el rumor del personaje que nos llama, que quiere ya ardientemente, vehementemente, nacer, salir al mundo del arte y de la vida. (AZORÍN: 1998a, 878)

El personaje central de la novela determinado por esta atracción ineluctable de los cerritos. La personalidad moral del protagonista que se va concretando, solidificando, definiendo. (AZORÍN: 1998a, 879)

Su nombre; dificultad del nombre; el personaje que no surge en tanto no tenga nombre. (AZORÍN: 1998a, 885)

Es así como en el capítulo XVII «Barajar», el protagonista toma cuerpo y dialoga con el autor ahondando así en la naturaleza de ambos:

-¿Le parece poco? Crear un personaje y hacer esfuerzos desesperados por parecerse a él; no ser el personaje quien refleja los sentimientos del creador; sino el creador quien, en determinados momentos de la vida, en un trance difícil, se comporta como no se comportaría el ente imaginado [...]

-...Y usted, pobre autor, que me va a seguir a todas partes y, como hacen algunas mujeres respecto de otras mujeres elegantes, va a tratar de copiarme. De copiarme en mi vestir, en mis ideas, en mis sensaciones. (AZORÍN: 1998a, 888)

Autor y personaje dialogan sobre sus relaciones y sus palabras son una evidencia de lo ya comentado sobre los dobles ficcionales de Azorín (PEYRAGA: 2000, 251). De esta manera, Azorín juega con los límites entre ficción y realidad, entre lo creado y el

creador, puesto que él mismo es la materia de su literatura no puede ser de otra manera que ésta tenga su «sangre»: sus sentimientos e ideas. El personaje apunta la dependencia del creador respecto a su criatura que llega a comparar con la imitación de ciertas de otras más elegantes que ellas. A partir de esta cita, podemos observar una cuestión importante en la obra: la elegancia; una elegancia que aquí ha quedado relacionada con la figura de la mujer, como también observamos, por ejemplo, a propósito de Pepita Sarrió en *Antonio Azorín*. Respecto a esta cuestión, conviene insistir en cómo, mayoritariamente, los personajes femeninos de Azorín se caracterizan por los rasgos de la belleza y la elegancia. Un hecho que no deja de ser un reflejo de las cavilaciones y preocupaciones estéticas de Azorín, en tanto que su estética de raigambre simbolista se define por la elegancia y la sobriedad. No en vano, en *Superrealismo*, de nuevo en el diálogo entre autor y personaje manifiesta su interés por la cuestión:

-Usted ha dicho que en su novela iba a marcar una oposición.

-¿Cuál?

-La de las dos elegancias.

-Naturalmente; ese es mi tema [...]

-¿Cree usted que no existe elegancia en el logro de ciertas líneas sencillas y en la asociación de ciertos colores? Líneas y colores que pueden darse en un mueble, en un traje femenino; líneas y colores que pueden ofrecerse en el conjunto de una mesa bien aparada. Y en cuanto al espíritu... (AZORÍN: 1998a, 890)

7.2.2. Monoveras

Su dilección, predilección, vivísima simpatía por la mujer. En presencia de una mujer, en el fondo de su espíritu –el del personaje– como un instinto, un impulso de sentirse ante un amigo, un compañero. Retardarse en escuchar las palabras femeninas, en una grata conversación. Su avidez de la psicología de la mujer. Precipitación, ansia por llegar a la mujer alicantina, a la monovera. *Polir*, esta palabra que surge con ímpetu [...] La monovera, limpia y diligente; su amor profundo a la limpieza; su apaño para alhajar una casa; para condimentar un plato gustoso; para formar un ramo en que entre la albahaca [...] Un ligero estremecimiento, un suave rechinar del ánimo, ante la monovera limpia y ágil, de una movilidad, de una flexibilidad extraordinarias, cuando sus ojos nos cocan. Sus manos, su traje, su aseo, su silencio; todo al par de estos ojos en que la luz tiene vivos reflejos. Marcar la influencia de esta mujer en las casas; factor importante en el ambiente moral de la ciudad. (AZORÍN: 1998a, 881)

En el capítulo XIII «Monoveras», Azorín confiesa su simpatía por la mujer, pese a que, supuestamente, se trate de la simpatía que sentiría el personaje. Una simpatía que

parece traducirse en una afinidad espiritual que le lleva a considerar a la mujer como un compañero en igualdad de condiciones. Por descontando, si atendemos a una lectura de género, indudablemente no puede obviarse el componente feminista de dicha afirmación. En este sentido, conviene recordar las palabras de Pilar de Madariaga quien en su tesis apuntaba esquemáticamente el «carácter femenino» del escritor: «muchas veces la sensibilidad de Azorín presenta un marcado carácter femenino. Su ternura, su emoción y su complejidad sensitiva son típicamente femeninos» (MADARIAGA: 1949, 218). Esta idea presenta un mayor desarrollo en Antonio Risco, quien apunta como el propio escritor quizás se reconocía en cierto prototipo del «ideal femenino» en su calidad de artista, puesto que este ideal se correspondería con determinados valores femeninos considerados como propios de la mujer: una supuesta sensibilidad más afinada y atenta a los matices podría ser un ejemplo de estos valores femeninos (RISCO: 1982, 188). De todas formas, y con ello estaríamos saliendo de los límites de este trabajo, la discusión sobre unos valores exclusivamente femeninos frente a otros masculinos e, incluso, la hipotética existencia de una «literatura de mujer» caracterizada por estos supuestos valores es una cuestión harto espinosa y más que discutible.

Pero volviendo a este fragmento en cuestión, resulta incuestionable la proximidad de ánimo que se aprecia entre las monoveras y el doble ficcional del autor. La imagen de la mujer de Monóvar se definiría por la diligencia, la limpieza y por su elegante sencillez; unas características que, como ya habíamos apuntado, conectan directamente con la sobriedad y la aparente sencillez de la prosa azoriniana. Asimismo, estas mujeres marcadas por dichos valores se convierten en el factor que caracterizaría la moral levantina. Unos rasgos que se repiten en el capítulo siguiente aunque centrándose ahora en su vestido:

Sencillez y limpieza. Ni ir nunca recargado; no llamar la atención. La idea del traje que hace surgir la imagen de las arcas monoveras, donde se guardaban las ropas de la casa [...]

La diligencia y apaño con que las monoveras cuidan la ropa y hacen en los desgarrones sutilísimos zurcidos; manos finas y limpias. (AZORÍN: 1998a, 883)

Uno de los motivos que aparece en estos dos capítulos es el de las manos, que en la literatura de Azorín son instrumentos de la sensibilidad conjugando la delicadeza con el trabajo y el esfuerzo, como bien puede observarse en las manos de las monoveras. Más adelante, en el capítulo XXIII, «Otoño», el narrador vuelve a referirse a ellas: «Las manos de las monoveras en las cámaras» (AZORÍN: 1998a, 899). También aparecen en el XXXVII «Con la fresca»: «Monoveras; siempre bellas y aseadas monoveras [...] Con las manos limpias; con las manos que siempre se lavan, antes de comenzar cualquier faena cocinera.» (AZORÍN: 1998a, 923). Incluso en el retrato de Gabriel Miró, otro escritor interesado como él por el paisaje como reflejo del espíritu, vuelven a aparecer las manos de mujer, aunque sean, concretamente, las de las mujeres de Petrel: «en los zaguanes, grandes montones de almendra, y las manos femeninas que van quitando la corteza.» (AZORÍN: 1998a, 897).

La laboriosidad de las monoveras y de la mujer alicantina, en su afán de limpieza y sencillez sobria y elegante son un reflejo de la propia estética azoriniana.

7.2.3. Las hadas

Hadas; la palabra hada. La palabra hada indisoluble de la palabra floresta. Las hadas y las florestas. Hadas fluidas y ligeras; hadas que triscan en el bosque y se escurren de los abrazos amorosos. Hadas translúcidas y risueñas. Risueñas y maliciosas. Hadas, hadas; florestas, florestas. Las hadas que han sido captadas por una maquinilla fotográfica con placa ultrasensible en un nemoroso valle del Yorkshire, en Cottingley³¹, cerca de Bingley, en Inglaterra. Con placas ultrasensibles captar también un ángel, aquí en el castillo. (AZORÍN: 1998a, 867)

En el capítulo tercero, Azorín introduce el personaje fantástico del ángel; elemento mítico cuya presencia en la novela supone la conexión con la idea pura y libre de

³¹ *Las hadas de Cottingley* son una serie de cinco fotografías captadas por Elsie Wright y Frances Griffiths. Las imágenes, supuestamente, mostraban a las dos primas con varias hadas. En 1917 tomaron las primeras fotos, a las que, posteriormente se añadirían otras. Arthur Conan Doyle mostraría interés por el tema y llegó a escribir algunos artículos sobre el fenómeno. Las mujeres en 1981 admitieron la manipulación fotográfica, aunque insistieron en la presencia de las hadas en su jardín. En 1997, se estrenaron dos producciones cinematográficas inspiradas en este hecho: *Cuento de hadas* y *Fotografiando hadas*.



Ilustración 30. Hadas de Cottingley



Ilustración 31. Hadas de Cottingley

cualquier condicionamiento material. Los ángeles, como heraldos espirituales, comunican el interior del poeta con las ideas eternas más allá de los límites del espacio y el tiempo. La versión femenina de los ángeles, son las hadas, que como ellos, son «correos de lo infinito» en el capítulo V, esta referencia a las supuestas fotografías de las hadas de Cottingley es muy interesante puesto que supondrían la representación exacta de figuras etéreas e ideales, plasmación que también pretende el personaje para el ángel: «Con placas ultrasensibles captar también un ángel, aquí en el castillo» (AZORÍN: 1998a, 867). Dado el componente visual y fotográfico del estilo azoriniano el paralelismo con las fotografías de las hadas de Cottingley es evidente: si la cámara fotográfica ha sido capaz de captar lo sobrenatural, la literatura basada en imágenes de Azorín ha de poder expresar ese mismo espacio de lo infinito.

7.3. PUEBLO (1930)

Si *Félix Vargas* y *Superrealismo* eran novelas de naturaleza metaliteraria fundamentadas en la omnipresencia de la realidad interna del sujeto, *Pueblo* se construye sobre una conciencia «comprometida» con la realidad externa. No pretendemos decir que la novela sea «realista», sino que el escritor de Monóvar abandona la visión subjetivista de sus dos anteriores novelas que buceaban en la conciencia escindida del sujeto para privilegiar ahora la presencia del «otro». En *Pueblo*, los objetos y personas humildes cobran el protagonismo absoluto y se convierten en emblemas de dignidad ante el dolor ineluctable de la existencia humana. De esta manera, *Pueblo* se construye sobre un sentimiento de hondo pesimismo y una concepción de un mundo resquebrajado por el dolor; ideas que condicionaban la estética de Martínez Ruiz Azorín desde sus inicios y que en esta etapa vanguardista de su novela recupera.

Pueblo es una obra «inorgánica» o de «miembros disyectos» como *Félix Vargas* y *Superrealismo*, y agudiza la desintegración argumental progresiva que define la novela del escritor, puesto que se presenta como una sucesión de capítulos autónomos enlazados por la omnipresencia de la imagen. Esto confiere a la escritura de *Pueblo* una naturaleza puramente «visual» que propicia, probablemente, el ejemplo más paradigmático de narrativa cinematográfica dentro de las novelas de Azorín. En esta sucesión de imágenes, la figura femenina tendrá un papel importante dentro del sentido fatalista que recorre las páginas de *Pueblo*.

7.3.1. La madre y el niño: el dolor insondable

El puntito del planeta que rueda y rueda por los espacios inmensurables, sin que en toda su superficie haya una preocupación por nosotros [...] Una inmensa extensión alba, nítida, en que aparece, de pronto, la punta de una sombra. Lentamente, el agrandarse de la sombra; la sombra que invade la extensión sin límites; extensión que es todo el planeta, hecho una lámina de papel blanco. La sombra que va adquiriendo la figura de una mujer enlutada. La luz; luz vivísima; la sombra que se convierte en la figura viva, animada, de una mujer que lleva en la mano a un niño. Los ojos de esta mujer están cercados de anchas y negras ojeras; ha llorado mucho esta enlutada; llora todas las horas del día. (AZORÍN: 1998a, 953-954)

Una imagen del mundo, «el puntito del planeta», perdido en la inmensidad del espacio infinito y confundido entre galaxias resplandecientes abre la novela. En medio de este vacío, el narrador nos acerca progresivamente –con un zoom cinematográfico– agrandando la imagen de este mundo perdido entre millones de luces que destacan en la oscuridad absoluta. Es entonces cuando surge «la sombra» cubriendo la extensión del planeta; una sombra –símbolo cuyas connotaciones simbólicas son evidentes si nos remitimos al sistema dual de fuerzas polares luz/tinieblas– que adquiere la figura de una mujer: una mujer enlutada y con los ojos llorosos que lleva en la mano a un niño. Esta es la imagen cósmica que preside la novela de *Pueblo*: la mujer como encarnación del dolor, un dolor definido por la muerte –de ahí el luto– y un sufrimiento condenado a la interminable perpetuación generación tras generación, como simboliza la presencia del niño, un sentido que ya había intuido Antonio Risco (1982, 185).

En el capítulo siguiente, «La conciencia», la voz narrativa anhela la unión de la sensibilidad del individuo con las cosas, resaltando el papel de las sensaciones en la aprehensión del entorno y repite nuevamente la imagen de la mujer con el niño:

Ir hacia la unión del espíritu con las cosas, por medio de la paz y de la quietud; considerar como el más funesto enemigo la emoción conturbadora y violenta [...] la trae este minuto de melancolía que ahora sentimos; esta necesidad suprema, invencible, de estrechar entre nuestras manos la mano de la mujer enlutada que lleva cogido un niño [...] Tener la mano de la mujer enlutada y la manecita del niño entre nuestras manos; pasar en silencio, con suavidad, con cariño, nuestra mano por las manos de la mujer y del niño. Y en este instante de silencio, de dulzura y de paz, sentir cómo del fondo de lo subconsciente suben calladas, lentas, las figura de millares y millares de labriegos y obreros. (AZORÍN: 1998a, 956)

Todos, narrador, mujer y niño quedan unidos al estrechar las manos; unas manos que vuelven a cobrar protagonismo en la obra del escritor y que parecen funcionar ahora como «conectores» de la sensibilidad. La sintonía con la imagen anterior es evidente y la figura maternal y el niño enlazan con la perpetuación del dolor humano, generación tras generación, como apuntan esas repetidas «figuras de millares y millares de labriegos y obreros» lentas y silenciosas.

Nuevamente, el icono de la madre enlutada se repite en el capítulo tercero:

Percibir, en fin, como de nuevo, la vida. Y de nuevo el tiempo. Y de nuevo la eternidad. Todo, misteriosamente, va girando en torno de esta mancha negra y de esta mancha blanca, que se van concretando, determinando, apretando, hasta convertirse en la mujer enlutada que lleva de la mano cogido a un niño. Inmensa figura de mujer doliente que llena la conciencia del personaje. La vista, desde el planeta lejano, perdido entre millones de otros astros, hasta esta figura de mujer llorosa y enlutada. (AZORÍN: 1998a, 958)

La perpetuación de este dolor universal de la condición humana aparece nuevamente en el capítulo XII «Ángulos»:

El mantón ceñido al cuerpo y el bulto del niño; el niño arropadito en el mantón, junto al pecho de la madre. Evolución de las líneas, desde los haces o manojos, hasta el cuadrado de los mantones y el ángulo de las hojas que van cayendo [...] Ya muchedumbre de encapuchados. Con el mantón ceñido, las madres abrigan, junto al cuerpo, al niño; formando un encapuchado. Ya están en el suelo todos los ángulos de los encapuchados. Ángulos que han ido hacia abajo y ángulos que se han levantado. Los encapuchaditos, que son como una hilera de ángulos, larguísima, interminable [...] El trabajo, que es como un huracán que se va llevando, impetuosamente, como si fueran hojas débiles, los ángulos de los encapuchados. Desde el seno de las madres, al igual que una vorágine formidable, a las fábricas, los campos, las minas y los talleres. Ángulos que caen; ángulos que surgen. (AZORÍN: 1998a, 974-975)

En este fragmento Azorín recupera la descripción geométrica propia del vanguardismo cubista, que leímos en obras anteriores de Azorín, como *Félix Vargas* o,

incluso, también en *Doña Inés*. Tanto los «encapuchados» –la figura única en la que se funden madre e hijo– como las hojas quedan descritos con la forma de «ángulos»; ángulos que se unen mediante el símil «como si fueran hojas débiles, los ángulos de los encapuchados», una relación que enfatiza la debilidad de la humanidad, especialmente, de los más desfavorecidos quienes se convierten en la «carne» que alimenta incesantemente fábricas, campos, minas y talleres.

En estos ejemplos que acabamos de leer, el sufrimiento y la tristeza humana cobran cuerpo literario a partir de la imagen «abstracta» de la madre, de la mujer enlutada que sostiene al niño. No obstante, en el capítulo, XXXIII, el narrador personifica esta abstracción del pesar:

Pepa María ha roto en un ruidoso sollozo y luego ha comenzado a llorar amargamente; no la habíamos visto nunca llorar así [...] Ahora el llanto es otra cosa; es de otra manera. Llantos de niñas y llantos de mujeres. El llorar de la niña inocente y el llorar de una mujer que ha perdido una esperanza [...] Y Pepa María sentirá confusamente, en el fondo de su sensibilidad, su sensibilidad de campesina, que todavía es una niña y que todavía la tratamos y queremos como a una niña, es decir, como mejor se puede tratar y querer a un ser humano. (AZORÍN: 1998a, 1009)

El personaje de Pepa María en *Pueblo* presenta similitudes evidentes con otras mujeres analizadas en este trabajo, como las jóvenes románticas que aparecían en *Veraneo sentimental* (1941), obra que señalamos como referente para entender el sentido y la imagen de la mujer en Azorín. Recordemos aquel capítulo «Las bellas amigas» donde unas muchachas le explican al periodista las cualidades de los diferentes seres fantásticos del folclore astur y este responde solicitando la «protección» de dichos seres para ellas. Una defensa mágica que esconde un hecho incuestionable para el escritor: la caída de las ilusiones juveniles bajo el peso de la realidad dolorosa. Esta ilusión perdida es la que experimenta por primera vez Pepa María, quien deja atrás su vida infantil, pura y limpia, ajena al dolor zozobante que definiría la vida del adulto: «Este lloro de Pepa María es el primer llanto que causan una decepción, o una esperanza que se disipa. Toda la infancia que queda atrás para siempre; no volverá ya más»

(AZORÍN: 1998a, 1008). Una angustia expresada mediante el llanto y el velo que cubre los ojos de la joven, «La mantilla de Pepa María baja hasta los ojos y pone en ellos una suave penumbra» (AZORÍN: 1998a, 1008), cuyo color es un correlato de los ojos amoratados de la figura de la madre que representaba el eterno dolor del Mundo. Pese a todo, el alma compasiva de Azorín abre una puerta para el alivio, al menos momentáneo, ya que Pepa María todavía recibirá el afectuoso consuelo que se les concede a los niños, «como mejor se puede tratar y querer a un ser humano».

En las anteriores citas comentadas, Azorín ha mostrado unidas dos ideas: el dolor interminable y la compasión amorosa, puesto que la madre y el niño aparecen siempre juntos e, incluso, unidos o «fusionados» en una sola figura como la del «encapuchado» analizada en un fragmento anterior. De esta forma, Azorín incide a lo largo de *Pueblo* en una imagen angustiada de la existencia humana pero al mismo tiempo anhela el consuelo de la compasión. Este deseo de consuelo que concuerda con una visión caritativa y piadosa hacia la humanidad se aprecia en el capítulo final del libro «Siluetas». Si la imagen de la sombra de la madre enlutada y el niño cubriendo la Tierra abría la novela, el final de la obra recupera esta misma imagen: «Proyección de estas sombras sobre todo el planeta; se recortan en la faz del mundo la mujer y el niño» (AZORÍN: 1998a, 1021). Ahora el narrador amplía la visión universal y cósmica del dolor, puesto que además las sombras se proyectan en todos los planetas a través del espacio ilimitado por toda la eternidad: «De mundo en mundo, por toda la infinitud de los cielos, reflejadas, en discos como espejos, la silueta de la enlutada mujer y la silueta del niño» (AZORÍN: 1998a, 1021). El espíritu del escritor se «rebela» contra este dolor insondable e inherente a la existencia y tras percibir la voz airada de la protesta que surge de los espacios donde habitan, trabajan y sufren los más humildes, Azorín percibe

las manos como un símbolo de esperanza, como un nudo de unión espiritual ante el padecimiento.

Talleres, fábricas, minas, campos; la extensión inmensa donde se trabaja. Las manos que se levantan en ademán de súplica; las voces airadas o sumisas. De pronto, aquí a nuestro lado, en tanto que trabajamos, las dos figuras. La sensación alentadora de la esperanza. La mano que coge la mano del niño; nuestro deseo de que no se desvanezca de mundo en mundo esta realidad que ahora tenemos asida fuertemente. Nuestra ansiedad porque esta mujer y este niño dejen de ser figuras dolorosas. Contra el dolor, todos nuestros esfuerzos; contra la injusticia, todo nuestro espíritu. (AZORÍN: 1998a, 1022)

Sin embargo, esta unión espiritual en la compasión y la piedad contra el sufrimiento choca al final con lo inevitable: la presencia absoluta del dolor, un dolor que concluye con la muerte ineludible que la mujer y el niño lamentan desconsolados, «el dolor ineluctable, de la muerte que los dos lloran» (AZORÍN: 1998a, 1022).

7.3.2. Metonimias de la mujer

El protagonismo del mundo de los desheredados es evocado en *Pueblo* a través de objetos y lugares a través un proceso metonímico. Este valor del objeto supone una prueba de la homogeneidad estética de Azorín pese a la evolución constante de su obra y nos remite a su núcleo simbolista, al dotar de «alma» a sus objetos.

Los cuarenta y dos capítulos de la novela constituyen pequeños poemas en prosa independientes pese a su comunión temática y lírica (LOZANO MARCO: 2011, 32), y el título conciso de cada uno de ellos alude denotativamente a un objeto o lugar: «Casita», «Costurero», «Fábrica», «Baúl»... Pero, a partir, de este aparente carácter denotativo toda la realidad de *Pueblo* está cargada de un sentido metafísico y sentimental de honda piedad. Por tanto, la observación azoriniana que intuye un sentido profundo tras todos los elementos de la realidad implica que se rasguen las lindes entre los humanos y los objetos en un intercambio de cualidades. Los objetos propios del ámbito cotidiano más pobre y humilde se abordan con ternura y se personifican con diminutivos, adjetivos de carga efectiva y verbos de acciones humanas. En esta exaltación lírica del objeto, los hombres se disuelven en manchas cromáticas o formas geométricas, hecho que

explicaría como la figura de la mujer que hemos estudiado en esta novela no sea realmente una «mujer», sino una sombra con forma de mujer que simboliza el dolor universal de la existencia humana. A partir de este valor central de las cosas, podemos observar una serie de metonimias que, de diversas maneras, remiten al mundo doméstico y femenino; objetos que enumeramos y comentamos a continuación.

-El costurero y la silla

En la tabla del costurero, carretes de hilo; hilos blancos; hilos negros. Madejitas de seda; sedas rojas; sedas azules; sedas amarillas; sedas verdes. El alfiletero; los dedales; retalitos de telas, de paños, de sedas. Confusión; revoltijo; las madejitas que asoman entre lo negro de retales; las tijeritas; las tijeritas de bordar; las tijeras mayores. El cuadrado del costurero sobre los cuadraditos del piso y bajo el cuadrado de la ventana [...] Serenidad y quietud; todos los días lo mismo, a lo largo del año; un día igual a otro día [...] Los arboles de la aurora; oro; nácar, violeta, púrpura. Colores que ensamblan con los colores de las madejas. Y a poco, las manos que traspasan los lindes de las tablas laterales en el costurero (AZORÍN: 1998a, 961-962)

En el capítulo quinto «Costurero», la descripción de la canastilla se fundamenta en el cromatismo y las líneas geométricas, «sedas rojas; sedas azules; sedas amarillas; sedas verdes», y en los diminutivos afectivos de los objetos, «las tijeritas». Dentro de este cromatismo, Azorín ensambla los colores de los elementos de la costura con el color del cielo. De esta forma, el trabajo cotidiano y constante, día tras día que representa el costurero, se asocia al transcurrir inexorable del tiempo y en esta unión de día fugaz, trabajo y tiempo constante a partir de los colores, destacan unas manos femeninas.

En su rincón, el bulto de ébano y marfil. Un niño se acerca, y es, con sus mejillas coloradas, una rosa que ha aparecido de pronto al lado de lo negro y lo marfileño [...] Y allí, sentada en su sillita baja, está en un rincón la anciana; en esta sillita o en otras idéntica, en que se sentaron a lo largo de las generaciones estas mujeres débiles, calladas, que realizan un trabajo análogo al de la poderosa grúa que ha aparecido resaltante en el cielo de púrpura. (AZORÍN: 1998a, 963-964)

El capítulo siguiente se abre con la descripción de una silla; una simple silla de madera y esparto que aparece junto al costurero descrito en el fragmento anterior. Es una silla «excelsa» y «humana», dignificada por el trabajo firme de quien se sienta en ella laborando sin cesar. En esta silla encontramos un tipo de personaje ya visto y

recurrente en la literatura azoriniana: «Una viejecita; ébano y marfil. Las ropas negras, limpias; la cara y las manos, amarillentas. Ochenta años. Débil, sutil; si la abrazáramos, como queremos, tendríamos la sensación de que iba a deshacerse entre nuestros brazos» (AZORÍN: 1998a, 963). Quizás las manos del fragmento anterior son las manos de esta viejecita, cosa que no terminamos de saber puesto que no son descritas; si así fuera, podría interpretarse una sugerente elipsis temporal entre los dos textos a través de las manos femeninas. El personaje se describe como una viejecita de «ébano y marfil», materiales correlacionados con el negro y el blanco de la vestidura y la piel de la viejecita. Además del color, el personaje queda marcado por una «incorporeidad» expresada mediante una metáfora: «Aérea; un jirón de humo negro» (AZORÍN: 1998a, 963); imagen gaseiforme e insignificancia reforzada asimismo por otra serie de metáforas: «No es nadie; la hoja que cae en el otoño; el humo que asciende por la chimenea; la hierbecita que cogemos al borde de un camino; el vilano que cruza por el cielo» (AZORÍN: 1998a, 963); la identificación con la hoja otoñal ya la observamos en los encapuchados del capítulo XII. El final del texto nos recuerda el sentido frecuente de la figura de la vieja en la obra de Azorín: el paso del tiempo. Esta vez simbolizado en en la silla, repetición de otras tantas sillas que albergaron otras tantas viejecitas idénticas trabajando infatigablemente bajo un resignado y esforzado silencio. No podemos obviar tampoco la presencia del niño, cuyo color rosáceo contrasta con el blanco y el negro de la vieja y ambos personifican así los dos extremos de la vida.

-Capacha

El traje negro, de un negro desteñado; traje de color de ala de mosca. Encorvadas; andando despacio; como si no quisieran hacer ruido; como si estuvieran velando a un enfermo. En Allá en la lejanía de lo pretérito, un hogar tranquilo apacible; un sueldo o una rentita holgados; las manos que bordan; la sonrisa que responde a otra sonrisa de dicha tranquila. El niño que comienza a andar. Después, han pasado los años; el tiempo ha ido haciendo su terrible labor. Como un círculo de soledad y de muerte que se va agrandando; la viejecita está en medio del círculo fatal y se va quedando sola (AZORÍN: 1998a, 988)

El capazo de esparto se asocia a la anciana en el capítulo XX «Capacha», el mismo personaje que hemos visto en los objetos de los capítulos quinto y sexto. Como sucedía con la silla, asiento de múltiples ancianas a lo largo de los años, el capítulo no se inicia con la referencia a un personaje en particular, sino que la «vieja de la capacha», es un tipo genérico: «Las viejecitas de la capacha están en todas partes; no se sabe de dónde salen; no se sabe dónde viven; no se sabe cómo viven. Con su capacha siempre; la capacha de palma; colgada al brazo» (AZORÍN: 1998a, 987). Estas ancianas caminan encorvadas y silenciosas por callejones, iglesias, tiendas y casas pobres, con la única compañía de un gato, cuya independencia no hace más que recordar el fin de un tiempo pasado en que estas mujeres gozaron de la dicha de la comodidad material y la compañía: «si algo llevan en su capacha es para un gato; un gato fiel y leal –hasta donde pueden serlo los independientes gatos–, que ha acompañado a la viejecita durante largo tiempo de su vida y que ahora es el único testigo de la pasada grandeza» (AZORÍN: 1998a, 988). El tiempo, enemigo invencible, les ha arrebatado aquel bienestar, «el tiempo ha ido haciendo su terrible labor», y ni siquiera resta el consuelo de un hijo, descendiente intuido en el niño que comienza a andar e intercambia afectuosas sonrisas de complicidad con la madre. Azorín siente como el tiempo acaba con la felicidad de los seres humanos sumergiéndolos en un «círculo fatal» donde nada permanece. La viejecita personifica dicho devenir y la muerte; un vacío existencial simbolizado en el capacho: «símbolo del abandono y la inexorabilidad del destino» (AZORÍN: 1998a, 989).

-Taza

En la casa pobre, la taza que ha descendido a lo largo de las generaciones, de padres a hijos; sin romperse; sin desportillarse; sirviendo en su concavidad el caldo, la manzanilla, la tila, la malva, el cantueso. Llevada y traída por todo el ámbito de la casa; hacia el cuarto del enfermo; del cuarto del enfermo al barreño para ser fregada; puesta después en el vasar. Cincuenta años, sesenta, tal vez cien. Aquí en su leja sencilla y modesta; si la miramos, pensando en sus méritos, aunque no pronunciemos el elogio, su color amarillo se torna vivo carmín; el carmín de las mejillas de una virgen pudorosa. Si, emocionados, con las manos titubeantes, intentamos cogerla, el carmín se torna palidez de muerte. No querer morir;

querer seguir descendiendo de mano en mano por la pendiente de las generaciones.
(AZORÍN: 1998a, 965)

La taza se convierte en testigo del paso de los años en la intimidad doméstica sirviendo, Día tras día, a diversas generaciones de humildes y Azorín, en esta servidumbre, destaca al enfermo como símbolo evidente del sufrimiento. Se observa, tal y como apuntamos, la personificación de la taza, la cual, ante el elogio, se ruboriza con el carmín «de una virgen pudorosa», aunque dicho carmín se torne al poco, cuando se intenta cogerla, en «palidez de muerte»; una muerte que la pieza de vajilla teme como cualquier otro humano y que siente próxima entre las manos inseguras del enfermo, quien también debe sentir cercana la amenaza del final.

-El vaso y la llave

La dolencia observada minuto por minuto; el termómetro clínico que tres veces al día ha de marcar la temperatura. Las reuniones de las más altas autoridades médicas. El contraste de las opiniones. La discusión, en que se examinan, se debaten todos los aspectos de la enfermedad. Y hora por hora la higiene de la estancia, que se procura que sea perfecta; el aire puro; la luz débil y sedante; las tazas y los vasos fulgentes de limpios. Sensación profunda de atención y de exactitud. La exactitud de la ciencia; la atención constante de quienes profesan la ciencia; el ir y venir en silencio por la estancia; el traer frascos y cajitas. Los paliativos del dolor; las inyecciones; las friegas; las manos solícitas que arreglan de cuando en cuando las blancas ropas de la cama. (AZORÍN: 1998a, 999)

En el capítulo XXVII El protagonismo recae ahora en el vaso, que, como la taza, es testigo de la enfermedad. Sobre una mesita de pino, el vaso, «el reflejo de la mariposa de un vaso», cierra la descripción minuciosa hasta la extenuación de la enfermedad; una dolencia que parece aliviada por unas manos femeninas que arreglan la cama del doliente.

El enfermo va peor; las horas terribles en la casa del pobre; horas de suprema angustia; horas en que las manos se juntan y se elevan; horas en que se solloza en silencio para que no lo oiga el enfermo. Los ojos que lloran y las manos que quieren quitar las lágrimas de los ojos; quitar las lágrimas con las manos; con estas mismas manos limpias que cuidan al enfermo; con estas manos que van pronto a vestirle por última vez. La llave va poco a poco ascendiendo por el aire [...] Y allá por el aire va la llavecita; por el aire hasta que se hace invisible. Aquí abajo los seis ojos brillantes, ahora llorosos, de los niños, la ven cómo se remonta y desaparece. (AZORÍN: 1998a, 1000-1001)

La llave del cajón del pan es custodiada por el padre de familia y seis ojos infantiles observan atentamente cada vez que abandona su bolsillo. La enfermedad pone en serio

peligro el sustento de la familia mientras el enfermo es cuidado atentamente por unas «manos limpias» –cabe esperar unas manos de mujer– que, finalmente, también vestirán el cuerpo del difunto, vencido por su dolencia y que antes habían tratado de borrar las lágrimas de dolor. Muerto el padre obrero, el sostén de esta familia desaparece y la llave, símbolo de este soporte, asciende a los cielos desapareciendo ante los ojos de los tres hijos del obrero.

La breve historia del obrero enfermo, más intuida por el lector que narrada literalmente, nos ofrece la imagen de una mujer doliente y sus hijos entristecidos; una visión que guarda cierta semejanza con la sombra de la mujer acompañada de un niño que se proyectaba sobre el mundo como símbolo del dolor existencial.

-Toquillas

Toquillas que son recias y hacen que estos niños no se puedan mover; envueltos en estas toquillas como fardos abultados, recios, que están horas y horas esperando algo [...] Toquillas blanquecinas, que antes fueron enteramente blancas; toquillas que ahora son grises y han descendido de los altos bustos femeninos a los cuerpecitos de los niños pobres. Las toquillas de estos niños y los fastuosos abrigos de ricas pieles, grises o blancas [...] Imaginar un paraíso de las cosas; un paraíso adonde vayan las cosas que en la vida han sido buenas y piadosas con el hombre [...] Y en la radiante mañana, en el cielo de un azul purísimo, van ascendiendo, al acabar el invierno, dejados libres los cuerpecitos de los niños pobres; van ascendiendo todas estas toquillas piadosas hacia la altura, en tanto que abajo quedan los fastuosos abrigos de caras pieles. (AZORÍN: 1998a, 991)

La toquilla que abraza el «busto femenino» de la madre, cobija también a los niños pobres. Unas toquillas desgastadas que se oponen a las suntuosas pieles y telas que visten a los más favorecidos por la fortuna. En un nuevo caso de curiosa personificación, como ocurría con el ascenso de las llaves en el fragmento anterior, el narrador imagina un paraíso para estos nobles pañuelos de lana; un paraíso que recompensa su bondadosa labor: una proyección del afecto maternal absoluto y entregado.

La actitud enternecida y compasiva del autor en *Pueblo*, conecta esta novela con la segunda etapa novelística del escritor constituida por *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña*

Inés, novelas construidas temáticamente sobre un amor caritativo consciente del dolor de los más desfavorecidos. En *Pueblo*, la figura femenina tiene su máxima expresión en la sombra vaga de mujer con un niño de la mano, como representación del dolor del mundo. Este sentido acercaría dicha imagen al fatalismo que se percibía como esencia de los personajes femeninos en las novelas de *Diario de un enfermo* y la llamada trilogía de Antonio Azorín. Al mismo tiempo, que la aleja de las mujeres en *Félix Vargas* y *Superrealismo*, donde funcionaban principalmente como imágenes internas del sujeto en el proceso de disección del proceso creativo. Es interesante observar como en una misma etapa cohesionada por los valores experimentales del Surrealismo, Azorín presenta un tratamiento de lo femenino tan diferenciado en estas tres novelas.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



CAPÍTULO 8. LAS NOVELAS DE ESCRITOR:
EL ESCRITOR Y EL ENFERMO

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

8.1. *EL ESCRITOR* (1942)

8.1.1. Magdalena: la compañera

El hecho de que *El escritor* se construya esencialmente sobre la justificación y «rehabilitación» política del propio Azorín y también, aunque de una manera subordinada, a partir de la dialéctica generacional entre escritores, condiciona ostensiblemente la escasa relevancia de los personajes femeninos de esta novela. La única mujer que adquiere una cierta entidad es Magdalena, la esposa de Luis Dávila, quien es descrita por vez primera en el capítulo XXVI «Magdalena» tras anunciar Dávila su visita a Antonio Quiroga (AZORÍN: 1998a, 1078-1080). Debe recordarse que este capítulo es anterior al «Suplemento a los anales» de Dávila, por lo que la descripción del personaje se realiza desde la perspectiva del viejo escritor Antonio Quiroga. El retrato de Magdalena no presenta ningún rasgo especialmente destacable y se limita a enumerar el origen familiar, los rasgos físicos y psicológicos del personaje, destacando por su laboriosidad y excelencia en las labores domésticas y, particularmente, por su ánimo bondadoso y su belleza.

Más interesante resulta el siguiente capítulo «La casa imaginada» donde Quiroga imagina la casa de Magdalena en el pueblo de Ágreda al pie del Moncayo. Ante las palabras del monólogo del escritor la joven se limita a responder con gestos marcados en acotaciones: «(*Magdalena sonrío*)», «(*Magdalena hace signos negativos*)», «(*Magdalena sonrío y dice que sí, moviendo la cabeza*)». Finalmente, tras escuchar en silencio la casa soñada con toda minuciosidad por Quiroga, Magdalena le describe su verdadera casa al escritor... Descripción que el lector desconoce: «Magdalena describe con minuciosidad la casa del Moncayo. Dos días después he de pintar, en una novela, una casa en el Moncayo, y describo la que yo he imaginado, y no la verdadera» (AZORÍN: 1998a, 1081). De hecho, al principio del capítulo Quiroga ya había dicho:

«Cuál crees tú que es la verdadera realidad: la que tiene en su mente el artista o la que está delante de sus ojos?» (AZORÍN: 1998a, 1080). Aunque sea tangencialmente, la presencia de la mujer ha servido nuevamente a Azorín para introducir la reflexión estética y metaliteraria, recuperando un tema tan propio de su literatura como las difíciles e inestables relaciones entre la realidad externa al sujeto y la realidad interna imaginada del artista. En este caso, es evidente que realidad considera como más «auténtica» el personaje de Quiroga puesto que para su novela prescinde de la casa «física» descrita por Magdalena y opta por la que ha supuesto. La realidad sublimada y purificada del arte resulta más atractiva para el artista, un tema que Azorín desarrolla especialmente en *La isla sin aurora*, como ya sabemos.

En el capítulo xxx «Magdalena en sus glorias», ya en el suplemento narrado por Luis Dávila, este transcribe el borrador de una carta de su mujer a una amiga porque: «dice aquí desordenadamente Magdalena lo que yo hubiera querido decir con orden; pero seguramente este desorden es más expresivo que cuanto yo dijera» (AZORÍN: 1998a, 1086). Prosigue así Azorín la relación de Magdalena con la escritura, aunque ahora sea desde la perspectiva de Dávila y su estilo, quien halla en el «desorden» de su esposa una mayor expresividad. De esta manera, el «desorden» de la esposa y el «orden» del marido significarían una complementariedad equilibrada entre ambos. De hecho, la carta de Magdalena que se reproduce en el capítulo muestra la confortabilidad de la vida matrimonial de Luis y Magdalena, quien ejerce de perfecta compañera del artista permitiéndole proseguir con ímpetu su actividad literaria: «Luis escribe mucho» (AZORÍN: 1998a, 1086). Esta caracterización positiva de Magdalena como esposa de Dávila recuerda al personaje de Gabriela en *Tomás Rueda* y ambas junto a la Enriqueta Payá de *El enfermo* –personaje que analizaremos en el siguiente apartado del trabajo– significan: «la perfecta compañera, que, al mismo nivel que su esposo, se alía con él en

un pacto altamente enriquecedor» (RISCO: 1982, 179). Estos personajes representan una «esposa amante, hacendosa, inteligente, a la vez vivaz y llena de entereza, activa y eficaz colaboradora del protagonista, esto es, del escritor» (RISCO: 1982, 179). En cuanto al personaje de Gabriela de *Tomás Rueda*, ya apuntamos su relación con la propia esposa de Azorín: Julia Guinda Urzanqui, como reconocía el propio escritor en las *Memorias inmemoriales*. Dada la similitud entre las tres mujeres, es lógico pensar que todas son proyecciones de la misma Julia Guinda. Respecto a esta cuestión, debemos señalar una posible relación de complementariedad entre Magdalena en *El escritor* y Enriqueta Payá en *El enfermo*. Es decir, en *El escritor* Azorín nos presenta a través de Magdalena la esposa del escritor joven y maduro, pero no en la senectud, etapa que le correspondería a Enriqueta en *El enfermo*, quien sostiene con firmeza las «enfermedades» de su marido.

Finalmente, hay otro aspecto interesante del personaje de Magdalena relacionado estrechamente con el final de la novela. Como ya apuntamos a partir del análisis de Lozano Marco (2011, 42), el final reservado para Dávila conectaba con el tema del triunfo del amor caritativo y piadoso; idea que hemos estudiado como esencial en los casos de *Don Juan* y *Doña Inés*. En *El escritor*, el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara se infiltra en el ánimo del personaje y supone un punto de inflexión para sus valores morales, hallando un nuevo «heroísmo» basado en la renuncia y la caridad hacia los más desvalidos y necesitados, como bien se aprecia en el último capítulo «Blancura» en el que Luis y su esposa Magdalena entran un edificio que han conseguido levantar con sus propios fondos dedicado al cuidado de enfermos:

Magdalena está sentada a un lado de la cama –la cama de la enferma– y yo estoy sentado a la otra banda. Todo es blanco: blanco en las ropas y en la casa. La casa se levanta, vasta y pulcra, en el centro de extenso parque; en poco más de un año hemos conseguido Magdalena y yo levantar este edificio [...] La cama es blanca; las paredes del cuartito son blancas; las manos de la enferma –operada ayer– son blancas; la cara de la enferma, escuálida, con los ojos hundidos, está blanca cual virgen de cera; las dos manos se hallan

posadas en la cubierta de la cama; la enferma, con el busto erguido, apoyado en almohadones, nos mira alternativamente a Magdalena y a mí y se esfuerza por que en sus labios descoloridos aparezca una sonrisa. (AZORÍN: 1998a, 1105-1106)

Y es justamente la presencia de Magdalena acompañando a Luis la que supone una innovación absoluta respecto a don Juan e Inés de Silva. En el caso de Dávila la adopción de un amor piadoso hacia aquellos más necesitados no implica la renuncia del amor individual hacia la pareja, como si ocurría en *Don Juan y Doña Inés*, cuyos protagonistas llegaban a esta culminación tras un proceso de renuncia. En *El escritor*, el matrimonio equilibrado entre los cónyuges no supone un impedimento para un amor entregado a los otros. En consecuencia, esos dos tipos de amor que en las dos novelas anteriores habían aparecido disociados se integran ahora en una unidad perfecta.

8.1.2. La dama de América y Marta Mendoza

A parte de Magdalena, único personaje con una cierta entidad, sólo encontramos dos personajes femeninos más en la novela. El primero es una anónima americana en el capítulo XI, «La dama de América», a quien recibe Quiroga ante la insistencia de la mujer por conocerle:

- ¿Qué escritores son sus predilectos?
- Todos y ninguno. Depende del día, de la estación, de la temperatura, de la salud, del humor... y del dinero.
- ¡Cosa extraña! Dávila me ha dado la misma respuesta. ¿Prepara usted algo?
- Preparo lo que no he de escribir, y escribo lo que no he preparado.
- ¡Igual que Dávila! ¿Qué opina usted del estilo?
- El estilo es la fuerza vital. Hay escritores que creen que tienen estilo, y no tienen fuerza vital. No son, por tanto, escritores. Nos dan una vida ficticia. Nada que no sea vivo puede perdurar. La vida no se imita, y esos falsos estilos son transposiciones de otros estilos vitales.
- En la puerta, al despedirnos, con su mano en mi mano, la dama de América me ha dicho:
- Maestro, guardaré de esta entrevista un recuerdo imborrable. Usted y Luis Dávila son mis dos escritores predilectos. (AZORÍN: 1998a, 1049)

La dama se declara admiradora del talento del «maestro» Antonio Quiroga, inquiriendo durante su entrevista diversos aspectos relacionados con el oficio de escritor. Realmente, el personaje no es más que un mecanismo del que se vale Azorín para mostrar sus ideas y costumbres creativas. De todas formas, lo más destacado es como la mujer, valiéndose de las respuestas de Quiroga, señala las similitudes con el

joven Dávila que culminan en su afirmación final: «Usted y Luis Dávila son mis dos escritores predilectos». Unas palabras que refuerzan la visión complementaria de los dos escritores en la novela, al encarnar dos etapas vitales y creativas del propio Azorín, quien se disecciona a sí mismo evocando el impulso creador de la juventud a través de Dávila y analizando la reposada senectud mediante Quiroga.

Marta Mendoza ha tomado a pecho el reconciliarnos. Marta Mendoza: mirada viva, palabras halagüeñas, expresivas, siempre ávida en su curiosidad espiritual, comprendiendo –en silencio– al Greco, y gustando, sin ponderaciones, en toda su profundidad, unos versos de Antonio Machado o una novela de Pío Baroja. Marta Mendoza me ha contado a mí las entrevistas previas que ha celebrado con Dávila, y le ha contado a Dávila las entrevistas que conmigo ha tenido. A los dos nos ha dicho, en resumen, las mismas palabras, y los dos hemos contestado lo mismo.

-Tiene usted animosidad contra su adversario?

-Ninguna.

-¿Lo olvida usted todo?

-Lo olvido. (AZORÍN: 1998a, 1067)

La otra mujer es Marta Mendoza, quien aparece por vez primera en el capítulo XIII «Frente a frente» y es la dueña de la casa donde se encuentran los dos escritores (AZORÍN: 1998a, 1052-1053). Sin embargo, este fragmento pertenece al capítulo vigésimo «A campo abierto», en el que la misma Marta Mendoza, tras el primer desencuentro entre ambos, decide ejercer de mediadora para la reconciliación; un apaciguamiento que, como el propio Quiroga reconoce en el mismo capítulo, tiene visos teatrales acordes con la pomposidad artificial que caracteriza en ciertas ocasiones el mundo de los escritores. Es así como esta Marta Mendoza, caracterizada por una ávida «curiosidad espiritual» –la misma que podía intuirse en la dama americana que entrevista a Quiroga– soluciona el conflicto entre los Dávila y Quiroga, entre juventud y vejez, fundiendo las dos caras de la misma moneda.

Aunque el peso de estos dos personajes no deja de ser prácticamente testimonial, en su tratamiento puede rastrearse una característica ya estudiada en novelas anteriores: la conexión entre la mujer y la reflexión literaria. Como ya dijimos, Azorín, valiéndose de determinados valores que se consideran genuinamente femeninos como una mayor

sensibilidad, sitúa a la figura femenina como nexos y elementos para la dialéctica literaria y metaliteraria.

8.2. *EL ENFERMO* (1943)

El escritor se fundamenta en la repercusión del tiempo y la vejez en el ímpetu creador (MARTÍNEZ CACHERO: 1960. 259); tema que ya había apuntado Azorín a través de Antonio Quiroga en *El escritor*. Víctor Albert y Mira es un viejo autor que pasa sus días en Petrel junto a su esposa Enriqueta y los sucesivos capítulos narran los acontecimientos cotidianos deteniéndose en los matices de la penetrante sensibilidad del protagonista. Los hechos están marcados por la obsesión del protagonista por la enfermedad, concepto que en la novela presenta un valor dual, refiriéndose no sólo a la citada declinación inherente en la vejez, sino que a la propia escritura en sí, tal como ya explicamos detalladamente en el capítulo sobre las novelas de Azorín.

8.2.1. Enriqueta Payá: la esposa del escritor

Pero en la vida de Enriqueta existen, a pesar de la constancia, dos planos: uno bajo y otro alto. De pronto, Enriqueta cree que ella no vale nada, ni sirve para nada. En esos momentos –atisbados con curiosidad por Víctor– Enriqueta, sin gestos, sin palabras, procura inhibirse de todo; por lo menos, de lo no urgente en la casa [...] Pensando sobre esto, Víctor ha llegado a sospechar que tales fallas en Enriqueta son contagio del propio espíritu de Víctor; la compenetración entre uno y otro es tan íntima psíquicamente que Víctor compara a Enriqueta y a él con dos vasos comunicantes [...] Si Enriqueta se encuentra en el plano inferior, su andar es lento y sus palabras pocas; se domina, y en la casa no se percibe ningún estrépito. No profiere Enriqueta palabra desabrida; en silencio pasa por el trance temido. Poco a poco, todo en ella irá cambiando: a este desabrimiento interior y silencioso sucederá la alacridad.

Y cuando llega, al fin, ese estado –el plano superior– Enriqueta se transforma. Si antes la vida, con todas sus cosas, era para ella nueva, ahora es una fiesta [...] Y la prueba es que allí, ante él, o divagando por la casa, está Enriqueta. Enriqueta que podrá hallarse en su plano elevado o en el inferior; pero que siempre conserva su serenidad confortadora (AZORÍN: 1998a, 1123-1124)

La primera referencia a Enriqueta Payá Dolz –el apellido remite al *dolç* catalán, adjetivo que incide metafóricamente en la personalidad dulce y agradable del personaje– aparece en el capítulo segundo «El pueblo», aunque el retrato que aquí citamos es del capítulo sexto «Enriqueta Payá». Obviamente, como ya apuntamos en relación al personaje de Magdalena en *El escritor*, el modelo de Enriqueta no es otro

que el de la esposa del propio Martínez Ruiz, Julia Guinda Urzanqui, a quien retrata como un ser henchido de dulzura y sensibilidad. La esposa –como también apreciábamos en el caso de la joven Magdalena de *El escritor*– se muestra atenta comprendiendo y aceptando los cambios de humor y todos los matices anímicos de su esposo. A pesar de sus diferencias, «Víctor es cambiadizo e impresionable, y Enriqueta es «constante y serena», ambos se complementan y de esta manera halla el escritor un equilibrio sano y reparador dentro de la «obsesión enfermiza» por la escritura.

Ahondando en la caracterización psicológica de Enriqueta, es interesante observar cómo el narrador señala la existencia de dos «planos» en ella: un plano «bajo» y otro «alto» que revelan dos «Enriquetas» distintas. En el plano inferior, Enriqueta muestra un comportamiento lánguido y abúlico que roza el pesimismo más exacerbado: «De pronto, Enriqueta cree que ella no vale nada, ni sirve para nada». Sin embargo, tiempo después, el personaje alcanza el plano superior y experimenta una transformación positiva que le devuelve la alegría y la presteza convirtiéndose en un torbellino de vitalidad que impone su voluntad hacendosa en toda la casa. En la esposa de Víctor Albert conviven las dos opciones, aunque finalmente es el plano superior el que se impone como característico de Enriqueta puesto que el propio Víctor considera esta «falla» espiritual de su esposa como un «contagio» de su propia alma.

En Petrel, Víctor y Enriqueta dominan el mundo exterior; hombres y cosas se adaptan a sus sensibilidades; no surge incidente alguno imprevisto en sus vidas; pueden los dos hacer lo mecánico en tanto que vaca lo espiritual en sus dilecciones. No así, sobre todo, en París. Han vivido Víctor y Enriqueta en París tres años. Vivieron en el hotel Molière, calle de Vaugirar, 14, un hotelito limpio y chico, en pleno barrio Latino [...] Vive París Enriqueta sin razonarlo, instintivamente, en tanto que Víctor ansía tener conciencia de todo. Alguna vez, en sus momentos de fatiga mental, quiere Víctor prescindir de la conciencia que le agobia; pero no puede. Y entonces mira con envidia a Enriqueta [...] La raíz de la divergencia está en que Enriqueta vive la vida viva, mientras que Víctor vive la vida muerta, la vida de los libros. Enriqueta es el hecho y Víctor es el sueño [...] Naturalmente que tales sufrimientos hacían sonreír a uno y a otro; pero la divergencia –la primera divergencia en la vida conyugal– subsistía. (AZORÍN: 1998a, 1125-1126)

En el capítulo VII «Divergencia en París», el narrador recuerda la estancia de los personajes en París durante tres años, hecho que, naturalmente, hace referencia a la

propia huida a París de José Martínez Ruiz y Julia Guinda los primeros días de octubre de 1936. Por descontado, existen diferencias entre la realidad y la recreación novelesca, puesto que el hotel donde se alojaron el escritor y su esposa Julia no es el Molière, sino que permanecerán durante un año en el hotel Buckingham, situado en la calle de Mathurins. Posteriormente, tras la llegada de la hermana de Julia con su marido e hijo, se trasladan a un cuarto amueblado situado en el número catorce de la calle de Tilsitt, tal como recuerda detalladamente Azorín en el capítulo XXI de sus *Memorias inmemoriales* (1945) (AZORÍN: 1998c, 1103-1107). Asimismo, resulta interesante cotejar la imagen del matrimonio ofrecida en la cita anterior de la novela con el capítulo XXII «Julia, en París» del libro de memorias:

X es esquivo, y Julia comunicativa. X vive frecuentemente en un futuro que él presume aciago, y Julia vive en un presente henchido de esperanzas. No se sabe que hubiera sido de X sin Julia; cuando sus dolencias le hacen quejarse, Julia insiste en que X no tiene nada. Y son tan afectuosos sus razonamientos, que X acaba por creerse sano. No suele Julia pasarse las horas leyendo: tiene una penetrativa natural que vale más que todo lo que puede aprenderse con la lectura [...] Julia se empeña en un imposible: en que X sea sociable. Y como en X es condición natural su esquividad, no quiere derramar su tiempo en conversaciones vanas. (AZORÍN: 1998c, 1107)

La actitud vital y extrovertida de Julia enfrentada a la introversión ensimismada de Azorín coincide con la descripción de los personajes de Víctor y Enriqueta en París. La base del «conflicto» entre ambos se expresa cuando el narrador afirma en *El enfermo*: «La raíz de la divergencia está en que Enriqueta vive la vida viva, mientras que Víctor vive la vida muerta, la vida de los libros. Enriqueta es el hecho y Víctor es el sueño». Esta cita recupera abiertamente la antinomia entre inteligencia y vida que constituye uno de los pilares temáticos de su obra literaria y que se asocia especialmente al tema del matrimonio, una cuestión que conviene analizar en este momento pese a que a lo largo de este trabajo ya hemos apuntado algunos detalles. Como ya comentamos, respecto a la antinomia entre inteligencia y vida sigue siendo imprescindible el planteamiento expuesto por Leon Livingstone quien habla de una «rehabilitación del intelecto» en la

novelística azoriniana partiendo de la hostilidad absoluta en *Diario de un enfermo* y *La voluntad*. La evolución del valor del intelecto seguiría, por tanto, tres etapas: en la primera se observa un resentimiento contra la inteligencia, a continuación se exalta la actividad intelectual como suprema forma de acción y, finalmente, se da una situación de equilibrio entre la acción y la inteligencia (LIVINGSTONE: 1970, 147). Según Livingstone, el punto de inflexión en esta restitución de la inteligencia se alcanza en *Doña Inés*, concretamente a través del personaje de Tío Pablo, quien encarna la elección a favor del intelecto manteniendo una posición de dignidad y, a diferencia, del protagonista de *Diario de un enfermo* o de Antonio Azorín en *La voluntad*, no se aprecia en él una hipertrofia intelectual que conduzca a la disgregación abúlica del personaje. No obstante, esta dualidad entre inteligencia y vida presenta aún ciertos desajustes expresados a través de la relación entre el Tío Pablo y su esposa Pompilia, quien encarna el desenvolvimiento puro de la actividad vital. Ambos, aunque vivan en el mismo edificio, mantienen desde hace años domicilios separados (LIVINGSTONE: 1970, 151-153). Obviamente, este matrimonio desajustado entre Pablo y Pompilia suponía una «mejora» si se compara con las fatalistas relaciones de las primeras novelas de Martínez Ruiz, incapaces de hallar una unión estable, plena y satisfactoria entre el hombre y la mujer representando así la imposibilidad de una complementariedad entre inteligencia y vida. Respecto a esta cuestión, es muy representativo el cuento titulado «Amor» (*La Federación*, 16-1-98), el cual ya comentamos en relación a *Diario de un enfermo* y *La voluntad* al abordar la visión del matrimonio en estas dos novelas. En el relato se plantea una vivencia plena de la relación entre hombre y mujer, aunque ello implica que el personaje escritor renuncia a la creación literaria optando por «escribir» una obra mayor: «haremos un libro grandioso que se titula Amor».

Está claro que *Doña Inés* suponía un cambio considerable de perspectiva, pero en el proceso de rehabilitación entre intelecto y vida Livingstone se ha olvidado de *Tomás Rueda*, novela donde ya se aprecia una revalorización evidente de la reflexión intelectual y la sensibilidad a través del protagonista, al mismo tiempo que esta reivindicación intelectual no es incompatible con el matrimonio, sino todo lo contrario, como se observa en el matrimonio entre Gabriela y Tomás Rueda. Finalmente, este matrimonio compenetrado, en el que se integran inteligencia y vida, que Azorín apunta en *Tomás Rueda* es ya nítidamente expresado en *El escritor* y *El enfermo* mediante los matrimonios de Magdalena y Luis y Enriqueta y Víctor, respectivamente, quienes, representan significativamente edades distintas: juventud-madurez y vejez. La mujer encarna la vida desenvuelta y espontánea, pero ello no supone un obstáculo para el ensimismamiento intelectual y la contemplación que ha de caracterizar la creación artística de los personajes masculinos. El sencillo goce vital representado por la compañera encauza la creatividad del marido y, como se aprecia en el Víctor Albert de *El enfermo*, atenúa los excesos «hipocondríacos» de la obsesión creadora. En el fondo, esta unión complementaria entre hombre y mujer, es la misma que anhelaba Antonio Azorín en *La voluntad*, fascinado ante el desenvolvimiento vitalista de Iluminada, aunque en aquel momento la desintegración abúlica del personaje alcanzaba tal grado que su sumisión y anulación ante Iluminada era inevitable.

En el último capítulo de *El escritor*, «El Sirerer», el viejo matrimonio visita por postrema vez dicha finca, herencia familiar de Enriqueta, que se han visto obligados a vender. El capítulo presenta una estructura circular que se abre y concluye con dos frases de evidente connotación temporal: «Sí, el tiempo; el tiempo y las cosas que se van desvaneciendo en el tiempo» (AZORÍN: 1998a, 1186) y «¡Vamos, Enriqueta! ¡Ya vendrán mejores tiempos!» (AZORÍN: 1998a, 1188). La escena final rebosa una

desoladora melancolía al expresar el viejo escritor un iluso deseo carente de fundamento y sentido puesto que, difícilmente, cabe esperar un futuro mejor a un hombre que intuye cercano el fin de su itinerario vital; inútilmente Albert trata de amainar el llanto de su esposa. El propio Azorín ya lo había dicho en el capítulo IV: «¿Cuál será el destino de Víctor? A los setenta años no puede forjarse ilusiones; no se las forja, en efecto; espera y medita» (AZORÍN: 1998a, 1120). Esta contradicción entre la esperanza y la conciencia cierta del final de la vida, se expresa en el diente de león que sostiene Enriqueta durante el capítulo. Como toda flor, es el símbolo de la fuerza y la alegría vital de la primavera que se impone al invierno como triunfo de la vida sobre la muerte. Quizás, el único consuelo sea el recuerdo de aquel pasado de esperanza ilusionada: «-Es bonita y sencilla la flor del diente de león –repite Víctor-. Todas las flores amarillas son bonitas. Quiero llevarme esta florecita como recuerdo.» (AZORÍN: 1998a, 1187).

8.2.2. La Pastoreta

Comen de cuando –cual acontece hoy– con los moradores de la casa Primitivo Miralles, el médico, y su mujer, Emilia Pastor, llamada en el pueblo, la *Pastoreta*, es decir, la Pastorcita. La Pastorcita es una mujercita más bien gruesa que ahilada, llena, los ojos azules, con un candor tan simpático como sus bellos ojos. El piso del comedor está cubierto en invierno de recia alfombra amortiguadora de los pasos, y en verano de esterilla de junco, en la que los pasos no suenan tampoco. Es límpida la cristalería y artística la porcelana. En el centro de la mesa se ostenta siempre un ramo de flores cortadas en el huerto (AZORÍN: 1998a, 1154)

Al margen de Enriqueta, el otro personaje femenino con cierto peso en *El enfermo* es la Pastoreta, la esposa del médico Primitivo Miralles, la cual aparece por vez primera en el capítulo XX «Dominar, o ser dominado», donde encontramos la cita anterior. En este capítulo, el personaje de Víctor Albert ensalza el dominio del instinto; un dominio basado en una sencillez natural que evite la estricta austeridad del ascetismo: «Creo, en cuanto a la mesa, que el primero es éste: *Dominar, o ser dominado*». (AZORÍN: 1998a, 1155)

A partir del personaje del doctor Miralles y la Pastoreta Azorín hilvana una trama secundaria que se complementa con la autoficción íntima de *El enfermo*. Súbita e inesperadamente Primitivo fallece en el capítulo XXIII y el médico es sustituido por una especie de sosias suyo en el capítulo XXIV, el doctor Alfredo Landeira, quien tras visitar la casa de su antecesor en Elda para su compra, conoce a Emilia y a los pocos días contrae matrimonio con la viuda (AZORÍN: 1998a, 1165). Tiempo después, Landeira hereda en Pontevedra y decide regresar a Galicia con su mujer y su hijo nacido en Petrel durante estos años. Un afligida Pastoreta llora por la marcha:

Y nadie puede resolver satisfactoriamente este drama íntimo, que, sin darse cuenta la *Pastoreta*, se desenvuelve en su espíritu. Lo manifiesto es el traslado de un sitio a otro; lo subyacente es el olvido, que, sin quererlo Emilia, se irá produciendo en su alma: olvido de sentimientos, de hábitos, de modos, que ahora le son queridos. Amortiguamiento, primero, y después ausencia definitiva. (AZORÍN: 1998a, 1181)

El paso del tiempo amortiguará el dolor ahora sentido, pero supondrá el olvido de su tierra, de sus raíces y de su idiosincrasia, como se aprecia en el capítulo XXXIII «El tiempo»: «El tiempo; sí, el tiempo. La Pastorcita sólo ha escrito en dos años una o dos cartas; dice que está muy contenta; no piensa venir por el pueblo» (AZORÍN: 1998a, 1185). Pero lo interesante verdaderamente sobre la *Pastoreta* es saber cómo la recuerda el personaje de Víctor:

¿Y para qué la recuerda Víctor Albert? La recuerda como a un personaje cualquiera de sus novelas. La Pastorcita no existe; no existe tampoco Landeira; los dos personajes son una pura entelequia; han cruzado un momento por el cerebro de Víctor y han desaparecido. Había un hueco en la realidad, formado con la ausencia de Emilia y Landeira, y ese hueco lo ha rellenado el tiempo. Del doctor Miralles se ha pasado al doctor Vera, sin que en la realidad cotidiana de Víctor, ni en la del pueblo, haya habido solución de continuidad. El doctor Vera vive en la morada de Primitivo Miralles y es el propio Miralles ya viejo. No puede dudarle Víctor; ni sueña ni está fuera de lo real al estar despierto. (AZORÍN: 1998a, 1185)

De esta forma, vuelve el tema azoriniano de la relación y confusión entre la realidad externa y la ficción y la realidad subjetiva del individuo. En un giro inesperado, Primitivo Miralles, Landeira y Emilia Pastor no son más que entelequias de la fuerza creadora de Víctor (LONDERO: 1998, 147); entelequias que han convivido con él como lo hacían las mujeres de *Félix Vargas*. Realmente, el sentido es el mismo, la única

diferencia es que ahora queda ya lejos el lenguaje desatado de la experimentación vanguardista y las constantes advertencias de un escritor que advertía al lector de la plasmación libre de su subconsciente. Ahora, ese subconsciente se camufla tras un estilo elegante, sobrio, claro y sencillo, pero el deslinde entre lo supuestamente objetivo y lo subjetivo y «ficticio» sigue siendo igualmente conflictivo.

8.2.3. La madre

Pero es curioso el hecho de la herencia; por lo menos la psicología me inspira vivo interés. He tratado de estudiar el influjo de la madre en hombres notables; no he podido reunir muchos datos, porque los biógrafos descuidan tal influencia. Hace poco, un amigo, Julián Marías³², me envió un libro sobre el padre Gratry; es un estudio concienzudo de un metafísico que fue ignorado en su tiempo. Soy profano en metafísica; pero la metafísica me atrae. Rebuscando, poco después, libros viejos, encontré uno con una corta biografía de Gratry Recuerdos de mi juventud: «Sobre todo, mi madre fue para mí un tesoro; no me hartaba de quererla y admirarla.» La madre de Gratry tenía diecisiete años cuando alumbró a Gratry; éste, a los quince años veía a su madre con treinta y dos, todavía en plena juventud. ¿Cómo influyó la madre en el hijo? Recuerdo yo el afán de limpieza que tenía mi madre; lo recorría todo en la casa constantemente y todo quería tenerlo impecable y brillante. ¿Y crees tú, querido Alfredo, dicho aquí en confianza, que este afán de limpieza no ha trascendido a mi prosa? (AZORÍN: 1998a, 1167-1168)

Al principio de nuestro trabajo, ya señalamos la importancia que Azorín concedió a su madre y como existía una estrecha relación o conexión espiritual entre ambos expuesta claramente en el capítulo tercero de *Memorias inmemoriales* (1946) que conviene recordar en este momento:

Daba X mucha importancia a la influencia materna; le gustaba rebuscar en los diccionarios biográficos cómo había sido la madre de tal o cual personaje. Ni los biógrafos ni las enciclopedias se solían preocupar de cosa tan vital. En un cuartito hondo de la casa nativa está la madre de X; ha cerrado la puerta con llave y ha sacado de un armario el abultado cartapacio. Va luego escribiendo en sus páginas lo más notable del cotidiano trajín. Acabada su labor, vuelve el cuaderno al armario y nadie lo puede ver. En X había, según su juicio, este recato y tal aplicación. Le manifesté yo algunas veces que el subjetivismo de sus primeros años de escritor –el uso del yo que tanto se le reprochaba– era cosa encimera y que lo más recóndito y personal continuaba escondido. Sonreía él y callaba. Pero he de insistir ahora: esa exteriorización, en X, era cosa transitoria y periférica; lo hondo no gustaba de manifestarlo nunca. Ni en los escritos, ni a mí de palabra, ni a nadie, ha revelado nunca X sus íntimos sentimientos. Ha guardado siempre el cartapacio de sus sensaciones en un armario donde guardaba su madre el libro verde. (AZORÍN: 1998c, 1061-62)

Por descontado, es evidente la relación entre ambos fragmentos puesto que inciden en el mismo concepto: el peso de la influencia materna. El afán de limpieza y orden de

³² Se refiere al libro de Julián Marías: *La filosofía del Padre Gratry. La restauración de la Metafísica en el problema de Dios y de la persona*, publicado en 1941.

la madre, plasmado también por escrito en aquel cuaderno verde de cuentas, es el mismo estilo sobrio, elegante, limpio y claro que preside la escritura azoriniana. La mujer ha quedado de nuevo ligada a la reflexión literaria y, además, en este caso, de una manera fundamental en tanto que la figura de la madre nos remite a la esencia de la estética azoriniana a través de la sincronía espiritual entre madre e hijo.

8.2.4. La morisca

Place al desconocido esta sonrisa que aflora en los labios rojos, gordezuelos y sensuales de la muchacha; hasta lo más íntimo del caballero ha entrado esta sonrisa. Comienza el cambio rápido y jovial de palabras entre los dos personajes. Como si no hubiera hecho otra cosa en su vida sino conquistar, digo, conquistar mozas desconocidas, se va desenvolviendo el caballero, en tanto que sobre la mesita terrera tiene una jarra de vino y varias viandas [...] La guerra es la guerra y la paz es la paz; el guerrero ha de saber, como sabe este caballero, Jaime I de Aragón, guerrear y hacer que la conquista perdure. Si conquistara tan sólo y no se granjeara el amor de los nuevos vasallos, haciendo perenne la victoria, ¿con qué fin conquistar? Para este caballero, sentado ahora en una casa del nuevo reino de Valencia, hay dos dominios: uno el de la tierra que se adquiere, y otro el eterno femenino. (AZORÍN: 1998a, 1117-1118)

En el capítulo tercero «Historia», tras describir la casa del matrimonio y el pueblo, Azorín se remonta a la conquista de Petrel a manos del rey Jaime I, monarca de la Corona de Aragón, cuyo ímpetu expansionista supondría la creación del Reino de Valencia. Curiosamente, la escena de conquista no es bélica, sino que nos muestra al monarca seduciendo a una atractiva y sensual morisca: «la moza es apuesta, enhiesta, hermosa. Su tez es trigueña, su pelo negrísimo, sus ojos como brillantes azabaches, y sus maneras acogedoras» (AZORÍN: 1998a, 1117). Como bien dice el narrador, no sólo hay que conquistar la tierra, sino también el eterno femenino para que el dominio perdure. En esta escena histórica, cuyo aire medievalista y exótico exhala cierto aire finisecular y modernista, el eterno femenino se presenta atractivo y agradable. No como se ha visto en los otros personajes femeninos de *El enfermo* o en otras tantas obras de Azorín: «no como una adorable representación, sino acaso como una realidad dolorosa» (AZORÍN: 1947b, 265), como formulaba el autor en *Veraneo sentimental* (1944).

En *El escritor y El enfermo* los dos personajes femeninos que adquieren un verdadero desarrollo son las respectivas esposas de los escritores: Magdalena y Enriqueta. A través de dichas mujeres, Azorín describe ahora un matrimonio equilibrado y sereno en el que hombre y mujer se complementan y el artista halla así consuelo y estímulo en su creación literaria, unión que ya había esbozado mediante el personaje de Gabriela en *Tomás Rueda*. Magdalena y Enriqueta representan dos etapas vitales distintas y de esta manera, Azorín parece rendir un sentido homenaje por su compañera, por Julia Guinda, quien durante tantos años ha alentado y cuidado la carrera del esposo, como se desprende de sus palabras en el capítulo XXII de las *Memorias inmemoriales*:

¿Y por qué los literatos no hablan de sus mujeres? Disponemos nosotros de la celebridad y no les donamos una partecilla a nuestras compañeras; ellas están siempre junto a nosotros; nos asisten en nuestros dolores; nos consuelan cuando estamos tristes; lo preparan todo para que nuestro trabajo sea fácil; nos brindan, como Julia a X, con la esperanza... Y nosotros, metidos en nuestro mundo artístico, no nos acordamos de ellas; todo lo más que les concedemos, cuando esto ocurre, es una dedicatoria. (AZORÍN: 1998a, 1108)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**CAPÍTULO 9. LAS NOVELAS
METALITERARIAS: *CAPRICHIO* Y *LA ISLA SIN
AURORA***

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9.1. *CAPRICO* (1943)

Capricho probablemente constituye la obra más radical de Azorín en su constante proceso de renovación y experimentación del género novelesco forzando sus límites y prescindiendo de cualquier estabilidad argumental a favor del deambular persistente de sus personajes, auténticos dueños de la ficción en un continuo «hacer» y «deshacer» del texto. Si *Capricho* y *La isla sin aurora* recuerdan a la etapa de experimentación vanguardista del escritor, cabría preguntarse hasta qué punto también los personajes femeninos de estas novelas presentan una imagen y función similar.

9.1.1. Cuatro retratos femeninos

La primera referencia a la imagen de la mujer la encontramos en el capítulo VI «El poeta», uno de los colaboradores del periódico a quienes se les ha propuesto componer un final para la narración inacabada de un compañero. El capítulo es especialmente significativo en tanto que condensa sintéticamente las claves de la estética de Azorín, arraigada en la búsqueda de una realidad trascendente más allá de los condicionamientos del tiempo y del espacio: «Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual» (AZORÍN: 1998a, 1210). El ámbito del poeta no es otro que las regiones indeterminadas del espíritu, más allá de la barrera espaciotemporal, una idea que subyace en la propia concepción de *Capricho* si recordamos el propósito del director del periódico de escribir una «novela de lo indeterminado» en el capítulo XVII: «Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes» (AZORÍN: 1998a, 1235). En esta indeterminación e imprecisión que requiere el arte poético, «La precisión desvanece la esencia de la realidad» (AZORÍN: 1998a, 1209), en la mente del artista surgen dos imágenes en las que siente expresada toda su existencia:

En la blancura se movían dos finas manos. Siempre, a todas las horas del día, aquella blancura solicitaba la mirada del poeta. Y siempre en la blanca extensión contemplaba las

delicadas manos [...] Como si fuera presente el poeta asocia otra imagen pasada. Blancura entonces y negro ahora. En lo verde frondoso, un trazo negro. Las negruras de un manto femenil. En la negrura de las ropas, la cara pálida, entre el rebujo, y las manos que, como las de antaño, se movían en lo blanco, se mueven en lo luctuoso [...] El tiempo lo tiene aprisionado entre estas dos imágenes: lo blanco de antaño y lo negro de ahora (AZORÍN: 1998a, 1209-1210)

Azorín nos presenta la imagen de unas manos femeninas en dos momentos distintos aunque el poeta los siente unidos, destacando las extremidades sobre fondos blancos y negros. Consecuente con su exaltación de lo impreciso como verdadera plasmación de la realidad, el propio poeta desconoce el sentido y las sensaciones exactas de estas dos imágenes y las palabras se revelan como insuficientes para expresarse: «¿Asociamos dolor lacerante o serenidad a estas imágenes? ¿Qué es lo que antaño asociaba el poeta a la blanca extensión? ¿Fatiga o fuerza? ¿Candor o experiencia?» (AZORÍN: 1998a, 1210). Estas dos imágenes son citadas nuevamente en el capítulo XVIII «Envío al poeta», en el cual el autor se dirige al poeta interrogándose sobre el posible desenlace que éste redactará para el relato inacabado; el «reto» para el poeta será abandonar su «mundo de sutiles entelequias» y ahondar en «el juego brusco de los intereses humanos» (AZORÍN: 1998a, 1238).

Hay en tu vida, nos lo has dicho tú, dos sensaciones, entre otras, que son de tu predilección; esas dos sensaciones están representadas por las imágenes fragmentarias de dos mujeres. Natural es que siendo tú un sensitivo te atraiga la mujer, en quien la sensibilidad predomina y en quien la sensibilidad suele alcanzar una hiperestesia maravillosa. ¿Vas a hacer que en la solución del enigma predomine la mujer? (AZORÍN: 1998a, 1238)

El autor entiende como natural el interés del poeta por la mujer dada la sintonía espiritual entre ambos, dada la afinidad entre los valores del artista y los supuestos valores atribuidos a la sensibilidad femenina... Y dada esta simpatía entre el espíritu del poeta y la mujer, el autor se ha «complacido en imaginar» cuatro retratos de mujer que, quizás, hayan recibido de alguna manera «una porción de la fortuna desparramada en la casa enigmática» del relato inacabado (AZORÍN: 1998a, 1238). Por si esto no fuera del todo verosímil, el autor justifica la inclusión de los retratos basándose en las narraciones dilatorias de las novelas antiguas. Desde luego, la incorporación de estos cuatro

autorretratos –puesto que el auto cede la palabra a las propias mujeres– resulta una cuestión «desconcertante» para el lector puesto que, como acabamos de leer, la explicación del autor puede interpretarse como un tanto forzada. Al margen de los silencios por parte de algunos críticos, particularmente sorprende el de Antonio Risco en su artículo sobre la mujer en las novelas de Azorín (1982, 172-191), otros han abordado la cuestión aunque parece que tampoco terminaban de ver el tema del todo clara. Renata Londero califica los monólogos de las cuatro mujeres como «subjetivos e indignos de crédito», y simplemente serían el retrato de cuatro mujeres vanidosas: la vasca Juana Larramendi, la valenciana Lola Crespí, la andaluza Adriana Campos y la gallega Carmen Cancela, que no hacen más que concentrar la atención sobre sí mismas sin ofrecer ningún final para el cuento inacabado (LONDERO: 1998, 149). Miguel Ángel Lozano Marco en su reciente introducción sobre la novela de Azorín, considera la introducción de estos cuatro retratos como «sorprendente» (LOZANO MARCO: 2011, 44) aunque matiza dicha afirmación entendiendo que tiene la misma justificación que la de cualquier otro personaje ficticio de *Capricho*: «la misma realidad tienen los miembros de la redacción del periódico, como las mujeres que aparecen por las buenas o los personajes literarios que intervienen al final» (LOZANO MARCO: 2011, 45).

La aportación más sugerente es la de Pascale Peyraga, quien ha ahondado en la cuestión intuyendo un sentido acorde con la naturaleza experimental y metaliteraria de *Capricho*. Según Peyraga, los vanidosos retratos plagados de falsa modestia de las cuatro mujeres en cuestión deben interpretarse desde una perspectiva irónica y paródica, como expone en su artículo sobre la cuestión (PEYRAGA: 2005, 77-94). Esta misma idea la desarrolla la crítica francesa en su estudio inédito *Capricho (1943) d'Azorín ou le regne des passeurs* (2008). Como muy bien ha visto Peyraga, el autorretrato literario de estas cuatro mujeres, representantes cada una de ellas de una región española, entra en

contradicción con el carácter experimental y de reformulación del género novelesco que supone *Capricho* y su propósito de escribir la «novela de lo indeterminado». Este objetivo entra en colisión con la escritura autobiográfica y plagada de tópicos sobre la belleza y la lánguida melancolía de los cuatro personajes femeninos, quienes de esta manera recurren en la descripción de su entorno y clase social acomodada y en la narración de sus vidas al modelo de la escritura y la estética realista. Azorín deliberadamente busca un «distanciamiento» crítico e irónico respecto a los mecanismos realistas de plasmación de una realidad que él, como ya sabemos, desde su estética simbolista y su ímpetu reformador, intuye como más compleja y poliédrica que la que ofrecería al lector la limitada visión realista:

Mais evidentment, Azorin ne procede pas a un simple retour allusif, mais a une prise de distance critique integrant un processus d'ironie, qui s'accompagne de la denudation de procedés litteraires, d'une stylisation caracterisee par l'ostentation excessive de ces derniers. (PEYRAGA : 2008b, 127)

En consecuencia, los autorretratos de Juana Larramendi, Lola Crespí, Adriana Campos y Carmen Cancela, nos devuelven al tema de la vinculación del personaje femenino con la reflexión metaliteraria en la novela de Azorín, como habíamos observado especialmente en la obra vanguardista *Félix Vargas*, puesto que todas ellas mediante su ejercicio de escritura exageradamente realista están mostrando al lector aquello que Azorín considera que no debe ser la escritura ni la novela. Estas mujeres son verdaderos «pastiches du modele esthetique realiste» (PEYRAGA: 2008b, 182) que sirven así como contrapunto a los escritores masculinos. A este respecto, resulta especialmente representativo el caso de Adriana Campos quien se muestra al lector en el mismo momento de redacción distraída mientras se acicala el peinado y sorprendida por la dificultad de una tarea que no consideraba tan difícil:

Si a mí me gusta tanto la limpieza, ¿cómo mi prosa no iba a ser limpia? No he escrito nunca nada; digo para el público. Escribir sí que suelo escribir de tarde en tarde las recetas de guisos y golosinas que me traen de los pueblos [...] He colocado las cuartillas en el escritorio y me he dispuesto a escribir. Instintivamente, con gesto en mí habitual, me he

pasado suave y ligeramente la mano por el pelo –apenas tocarlo–, y he visto que estaba bien aliñado y que su tersura era la de siempre [...] La verdad es que esto es más difícil de lo que yo creía [...] ¡Ay, no puedo seguir! La pluma se está quieta, a pesar de todos los esfuerzos (AZORÍN: 1998a, 1244)

Finalmente, en una evidente parodia realista, su narración se limita a una sistemática y escueta enumeración cronológica de su vida y a un elogio de los vinos de Córdoba y a su belleza y elegancia personal.

9.1.2. Melibea

La tercera parte de *Capricho* la componen los monólogos de diversos personajes de la tradición literaria española quienes responden al autor sobre la posibilidad de ir a buscar la fortuna escondida en la casa misteriosa. Es entonces cuando aparece la protagonista femenina de *La Celestina*, Melibea, y de esta manera retornamos al ejercicio literario de la recreación literaria que ya había puesto en práctica el escritor en las novelas de su segunda etapa: *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*. Como en casos anteriores, Azorín trastoca de nuevo la obra original al presentarnos una joven que en sus momentos finales no reivindica su pasión por Calisto y muestra en cambio una indiferencia ante todo amoldándose con abúlica resignación a la fatalidad incontrastable:

Todo sonreirá en la tierra. Y yo, ¿dónde estaré? No puedo detenerme; te lo confieso; una fatalidad incontrastable, superior a mis fuerzas, me impulsa. Salto por todo; por sentimientos familiares, por cariños de amigos, por el amor a las cosas que siempre he visto en la casa y que siempre me han rodeado ¿Has oído un grito agudo? ¿Has escuchado cómo gime esa puerta en sus quicios? ¿Has advertido que cuando yo estaba hablando del jardín florecido ha cruzado por allá alto un ave negra? Soy como un vaso frágil que se quiebra. En realidad, estoy ya rota: roto mi corazón, rota mi alma. ¡Y tanto como este corazón ha sentido! ¡Y con la solicitud, con el cariño, con la constancia con que este corazón amaba! Doblan las campanas ¿Por quién doblan? ¡Y pensar que esas mismas campanas pudieron anunciar la dicha mía y la de mi amador, nuestra dicha! (Azorín, 1998a: 1284)

Toda la presentación de la escena previa al suicidio de Melibea posee una evidente carga simbolista. No en vano, la dolorida resignación ante el sufrimiento y la fatalidad que muestra el personaje son buena prueba de ello, así como la presencia de símbolos que anuncian el dolor y la desdicha: las rosas, el ciprés, el grito, el gemido de la puerta, el ave negra, las campanas... El fatalismo del discurso final de la joven nos remite a la

condición trágica que marcaba a muchas mujeres de las novelas de Azorín, especialmente durante su primera etapa. Las palabras de Melibea nos recuerdan que, aunque en un primer momento, el carácter experimental de *Capricho* aparentemente pudiera relegar el contenido de la obra, en realidad subyace una fuerte corriente de sentido transcendental puesto que Azorín siente que la misión del arte y la literatura es la expresión de lo inefable como afirma en el último capítulo de la obra.

Pongo el pensamiento tanto en vosotros como en los poetas que han sabido, si no expresar lo inefable, acercarse al borde en que comienza lo eternamente incognoscible. El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos. Ser o no ser; realidad o no realidad. Entre estos dos extremos oscilará siempre, en tanto el mundo exista, el pobre ser humano (AZORÍN, 1998a: 1286).

9.1.3. Santa Teresa

También en *Capricho* nos encontramos nuevamente con Santa Teresa de Ávila, quien alcanzaba un protagonismo considerable en *Félix Vargas* como doble ficcional del protagonista. Obviamente, no se limita la presencia de la mística a esta novela, pero recalcamos este hecho dada la conexión existente entre las novelas surrealistas de Azorín y *Capricho*. En el capítulo XIV «Despedida en Ávila», el crítico literario viaja hasta Ávila ya que siente la necesidad de «desamigarse» o «desamorarse» del «filósofo» y dicha decisión requiere el aire «purísimo» de Ávila (AZORÍN: 1998a, 1229). Aunque no se menciona el nombre del filósofo en cuestión del cual el crítico pretende distanciarse espiritualmente, las referencias del texto indican que se trata de Friedrich Nietzsche, como puede apreciarse en la alusión al filósofo Zaratustra: «Hombre de montañas solitarias era él, y hombre de montañas es el protagonista de su gran poema» (AZORÍN: 1998a, 1229). Surgen entonces, por contraste con el filósofo, la figura de Santa Teresa a quien el crítico admira por su enérgica y abnegada personalidad –rasgo que ya había destacado Azorín en anteriores ocasiones– y, en contraste con el filósofo alemán, especialmente por su ascetismo y su amor piadoso:

La mujer abulense está henchida de amor, de piedad. Y este último vocablo representa otro de los motivos, motivo cimental, que desamiga al crítico del filósofo. De ningún modo, en absoluto, él no puede renunciar a un sentimiento que ha impregnado toda su obra: la piedad. Si renunciara a la piedad sería tanto como renunciar a sí mismo. La renuncia está implícita, por parte del filósofo, en toda su escritura (AZORÍN: 1998a, 1229)

Es la piedad hacia los otros la causa que condiciona inevitablemente el rechazo del crítico a la filosofía nietzscheana, enfrentada radicalmente al ascetismo y la compasión cristiana a los que considera debilidades que negarían e impedirían la exaltación vitalista del *übermensch*. Azorín, proyectado a través del doble ficcional del crítico y recurriendo a la figura de la mística castellana, está resaltando así el valor fundamental de la piedad en su obra como hemos observado anteriormente en novelas como *Tomás Rueda*, *Don Juan*, *Doña Inés* y *Pueblo*.

Este sentimiento de piedad nos conduce a la referencia de la santa en la tercera parte de la novela cuando se concede la palabra a don Juan Tenorio en el capítulo XXXV quien guarda una estrecha semejanza con el don Juan presentado por Azorín en su novela homónima. El antiguo seductor se siente fatigado y hastiado de una vida vacua y falsa dedicada a la conquista insustancial de mujeres y se muestra ante el lector como un viejo y cansado actor en su camerino obligado a seguir representando un papel que le disgusta terriblemente:

Ya casi soy viejo; la seducción legendaria es la que sigue proporcionándome triunfos; aquí en este cuartito, lejos de las gentes, es donde yo, con afeites y mudas, como una de las mujeres que seduzco, compongo mi rostro. Y al hacer, sin pensarlo, este parangón entre mis seducidas y yo, acabo de sentir, en lo más hondo de mi ser, la más invencible repugnancia hacia mí mismo. (AZORÍN: 1998a, 1276)

Asqueado de su oficio de seductor, don Juan sólo siente verdadera admiración por «una santa mujer a quien tuve siempre este respeto y esta admiración que en mí permanecen» ya que nunca vio «ser más delicado y fino» (AZORÍN: 1998a, 1275). El personaje no menciona en ningún momento del capítulo el nombre de Santa Teresa, pero como ha detectado Pascale Peyraga la descripción de la «santa mujer» en boca del Tenorio es un fragmento del *Libro de las fundaciones* (PEYRAGA: 2008b, 71):

Jamás entendieron en ella cosa que se pudiese tener por imperfección, ni jamás por cosa la vieron diferente semblante, sino con una alegría modesta, que daba bien a entender el gozo interior que traía su ánimo. Un callar sin pesadumbre, que con tener gran silencio, era de manera que no se le podía notar por cosa particular; no se halla jamás haber hablado palabra que hubiese en ella que reprender, ni en ella se vio porfía, ni una disculpa (AZORÍN: 1998a, 1275)

Por tanto, resulta indiscutible que la mujer en cuestión es la santa de Ávila y, de esta manera, el don Juan de *Capricho* se iguala con el protagonista de la novela de los años veinte al destacar la grandeza del amor piadoso, esforzado y abnegado, personificado aquí en la figura de la mística. Desde luego, resulta llamativa la incorporación literal de un fragmento de otra obra en el discurrir textual de *Capricho*, y es esta una cuestión que Peyraga aborda en su trabajo partiendo del cuestionamiento que supone la novela respecto al concepto de género literario. De hecho, en el capítulo IV «El editorialista» de la primera parte, Peyraga ya había detectado un injerto textual en la novela, aunque en este caso procedería de la novela ejemplar de Cervantes *La fuerza de la sangre* (PEYRAGA: 2008b, 69):

Vio en sala tapizada de damasco dorada cama, y tan ricamente puesta que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. Contó las sillas y los escritorios. Notó la parte donde la puerta estaba. Y aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja. La vista caía al jardín, que también se cerraba con paredes altas. (AZORÍN: 1998a, 1205)

Debemos recordar, que el propio Azorín ya había advertido de esta en el prólogo de *Capricho* «Como gustéis»: «he injerido, como el aludido autor injiriera en su novela un párrafo de un gran escritor de su nación, un párrafo sin entrecomillar, de Cervantes» (AZORÍN: 1998a, 1194). Y justifica esta presencia en *Capricho* como un homenaje a Cervantes a quien admira por su capacidad para plasmar la realidad y la fantasía en sus libros: «quien nos dio bellamente en uno de sus libros, las *Novelas ejemplares*, por ejemplo, la realidad; en otro, cual el *Persiles*, la fantasía, y en el más grande de todos, el *Quijote*, la realidad y la fantasía trabadas» (AZORÍN: 1998a, 1194). En su estudio inédito sobre *Capricho*, Pascale Peyraga interpreta esta imbricación textual del texto cervantino

como una proyección de la mezcla entre realidad y fantasía que el mismo Azorín alababa en el *Quijote* (PEYRAGA: 2008b, 70). No obstante, sobre la presencia de la cita del texto de Santa Teresa, reconoce en una nota al pie de página no haber podido analizar adecuadamente su alcance por falta de tiempo al haberse percatado al final de la composición de su estudio sobre la novela (PEYRAGA: 2008b, 71). Consideramos que la respuesta se halla en el capítulo XXXII de la novela:

Como en la anterior etapa he injerido un fragmento de Cervantes furtivamente en mi prosa, voy a injerir en esta segunda jornada otro párrafo de la pobre Ángela. Miguel y la pobre Ángela son los dos prosistas que más amo. Y hay, además, otra razón para mi manejo de ahora. Y es que la pobre Ángela nos ofrece con su vivir el dechado más alto de vida desnuda y sencilla, desnuda y fuerte (AZORÍN: 1998a, 1269)

Azorín también nos advierte en esta ocasión de la presencia de la cita de Santa Teresa y de esta manera incluye en *Capricho* dos referencias textuales de sus dos modelos de prosa, tal como reconoce en el fragmento en cuestión. Si en Cervantes admiraba la fusión entre la realidad y la fantasía, en Santa Teresa elogia la pureza espiritual y sencilla que se desprende de la vida y obra de la mística castellana, su ejemplaridad «desnuda y fuerte». De esta manera, en su novela más atrevida en toda su trayectoria, en este proyecto de «novela de lo indeterminado» sin espacio, tiempo ni personajes, que se desenvuelve en un constante hacer y deshacer del texto sin que se produzca una aparente conclusión definitiva, Azorín sí que ofrece al lector tres verdades «absolutas» que configuran el sentido de su estética: el gran misterio de la realidad que nos circunda, la relación y tensión entre la realidad y la fantasía que en novelas anteriores también había planteado en términos de realidad externa e interna y subjetiva y, en último lugar, un amor piadoso y compasivo hacia la humanidad.

9.2. LA ISLA SIN AURORA (1944)

La naturaleza metaliteraria de esta novela es evidente y a lo largo del viaje hacia una isla sin aurora que emprenden los tres protagonistas, representaciones de los

géneros literarios, estos se dedican a la reflexión sobre el sentido y los mecanismos de la creación literaria. Sumergidos en este viaje en el que arte, finalmente, se convierte en el refugio idealizado y sublimado del artista pese a sus limitaciones, como se percibe en la desilusión que se desprende del final de la novela, queda poco espacio para los personajes femeninos en *La isla sin aurora* y el escaso protagonismo existente se corresponde con una dimensión «mítico femenina» (RISCO: 1982, 183), consecuente con la fabulación novelesca de una isla fantástica habitada por seres sorprendentes.

9.2.1. El hada, la ondina parlera y la sirena sin voz

Dejando al margen la aparición esporádica y testimonial de Antígona acompañando a su viejo padre Edipo en el capítulo XXI «El bosque de laureles», el primer personaje femenino de entidad es el Hada Nemorosa del capítulo XXV, quien en un monólogo sobre su relación con el poeta recién llegado a la isla, se muestra como símbolo de lo maravilloso (RISCO: 1982, 182). La hada manifiesta su desconfianza en los poetas, especialmente en los modernos, y en el caso particular del poeta de la novela el personaje cree firmemente que este, en realidad, no quiere conocerla puesto que es incapaz de percibirla en sus rápidas apariciones:

Cuatro o seis veces me he mostrado como al descuido y en rapidísima visión al poeta. No podía yo de antuvión descubrirme entera y verdadera. He querido probar con esta visión dubitativa y fragmentaria la perspicacia del poeta. Y no he logrado hasta ahora que el poeta crea en mí. No he conseguido que se avenga a la idea de que las hadas existimos. Admiten los poetas, por lo general, nuestra existencia en la región de lo fantástico; no en la vida cotidiana y real. Aun inspirándonos nosotras muchos de sus versos, se resisten a creer en nosotras. Y esto es lo que me encorcora. (AZORÍN: 1998a, 1347)

En primer lugar, cabe destacar que las palabras de la Hada Nemorosa se refieren exclusivamente al poeta y deja de lado cualquier consideración sobre el novelista y el dramaturgo, sus otros compañeros en la isla. El hada se resiste a mostrarse directamente al poeta, puesto que quiere probar así su «perspicacia», su capacidad para aprehender lo fantástico, maravilloso o misterioso de la realidad que representa el hada y esta afirmación sirve de nuevo para establecer esa igualdad entre los planos de la realidad

externa y «objetiva» y la realidad subjetiva y de la ficción: la realidad fantástica de la hada es tan «real» como la vida cotidiana. No obstante, finalmente, la Hada Nemorosa se muestra directamente al poeta, «el Hada, con amor propio de mujer bonita mucho más vivo que en las otras mujeres, se presentó al poeta tal como era» (AZORÍN: 1998a, 1348), y ambos así pueden conversar durante muchos días convenciéndose la hada de que el personaje se trata de «un verdadero poeta».

Aunque *La isla sin aurora* supone la representación más directa del mundo fantástico y mítico de la cultura, debe recordarse que el personaje de la hada ya había aparecido en el capítulo v «Correos de lo infinito» de *Superrealismo*, cuando se refería el caso de las fotografías de las hadas de Cottingley (AZORÍN: 1998a, 866-868). Como ya apuntamos en el análisis de los personajes de *Superrealismo*, la captación fotográfica de las supuestas hadas inglesas es muy interesante puesto que supondrían la representación exacta de figuras etéreas e ideales, plasmación que también pretende el personaje protagonista de la novela: «Con placas ultrasensibles captar también un ángel, aquí en el castillo» (AZORÍN: 1998a, 867). Si la cámara fotográfica ha sido capaz de captar lo sobrenatural, la literatura basada en imágenes de Azorín ha de poder expresar ese mismo espacio de lo infinito.

Por tanto, en ambas novelas la figura del hada encarna ese mismo deseo de aprehensión y expresión de una realidad trascendente, maravillosa e infinita y en *La isla sin aurora*, Azorín expresa la imposibilidad de dicha expresión mediante un poeta quien, pese a su perspicacia y sensibilidad, sólo percibe la realidad de lo fantástico cuando éste se le muestra abiertamente ante sus ojos.

Los otros dos personajes fantásticos que aparecen en *La isla sin aurora* son una ninfa y una sirena, las cuales se muestran nuevamente sólo al poeta y Azorín insiste así en él como «propietario» de esa región de misterio inefable y fantasía.

En el capítulo XXXIV «La nostalgia del fauno», nos encontramos con un civilizado fauno quien, contradiciendo los rasgos propios del arquetipo mitológico, explica al poeta cómo añora profundamente la Europa civilizada y científica como refugio de una naturaleza cruel y agreste (AZORÍN: 1998, 1366-1368). En el capítulo siguiente, estando el poeta a orillas del mar, aparece súbitamente una seductora ondina «arrebozada en un albornoz de espuma» (AZORÍN: 1998a, 1368). Dando buena muestra de su locuacidad, la ninfa se muestra presumida y coqueta, como demuestra su admiración por los espejos de Europa «De toda vuestra civilización no envidio más que una cosa: los espejos» (AZORÍN: 1998a, 1369) y como pasaría un hipotético viaje a Europa paseando por tiendas de moda, joyerías y bazares, y tacha al fauno de falso e hipócrita y de cómo su deseo de retorno al viejo continente responde a una vida disipada y libertina: «¿Sabes tú a qué se reducía vuestra civilización el tal sujeto? Pues a estas tres cosas: a empinar el codo, a verlas venir y tunantear con las pirujas» (AZORÍN: 1998a, 1370). Por supuesto, la visión que ofrece la ondina, quien se muestre esquiva y hastiada ante la insistencia erótica del fauno, concuerda con los rasgos típicos del personaje mitológico, y entra en contradicción evidente con el sosegado y civilizado discurso del propio fauno en el capítulo anterior.

Por otra parte, la ninfa, al hablar de la isla en que habitan afirma lo siguiente sobre la aurora: «¡Ah, sí! Falta la aurora. ¡Qué aventura tan rara ésta de la aurora! ¿Y qué falta hace en ninguna parte una aurora? Ya los poetas y los pintores la han pintado y con esas pinturas tenéis bastante» (AZORÍN: 1998a, 1370). Unas palabras que recuerdan a las meditaciones del novelista en el capítulo XVII al avizorar en la lejanía la playa de la isla recordando el cuadro *The Evening Star* de Turner: «Falta la aureolización del arte. Turner, con su genio, ha sabido remontarse sobre la Naturaleza [...] el cuadro del pintor es más bello que este cuadro auténtico de la Naturaleza» (AZORÍN: 1998a, 1330). La

ninfa prefiere el mundo sublimado y perfectamente estético del arte, que es también el de la isla «irreal» que habitan ahora los poetas; una preferencia absolutamente lógica si recordamos que ella misma, como ser mitológico, pertenece a ese mundo sublimado del arte y la fantasía.

A continuación, en el capítulo XXXVI, aparece la sirena mencionada por la ondina quien asalta al poeta mientras este navega con una barca en las cercanías de la costa. La sirena arremete ahora contra la ninfa, a quien califica de envidiosa y ladina y, además, desmiente el supuesto interés del fauno por ella: «Porque maldito si el fauno le hace caso; no es el fauno quien la corteja; es ella misma quien se hace pegajosa con el fauno a fuerza de zalamerías y dengues» (AZORÍN: 1998a, 1372). Igualmente, tranquiliza al poeta sobre los posibles efectos de su canto, en primer lugar porque está afónica, y en segundo porque el canto de la sirena en absoluto es pernicioso para los hombres sino que se trata de un canto de regocijo y esperanza; otra cuestión es el fracaso de las ilusiones de la humanidad alentadas por este canto: «¿Y qué culpa tenemos nosotras si luego las esperanzas salen fallidas? Allá vosotros con vuestros ensueños y vuestros desvaríos.» (AZORÍN: 1998a, 1373).

(¿A quién creer? ¿A la ondina o a la sirena? Como se ha visto, están una y otra contrapuntadas. Y si se apitonan mutuamente, ¿de quién será la culpa? No del autor. El autor, escribiendo a máquina, no puede mancharse los dedos de tinta. Se levanta, sin embargo, va al lavabo y se lava las manos.) (AZORÍN: 1998a, 1374)

Efectivamente, el lector debe de estar desconcertado ante los detraimientos mutuos de la sirena y la ninfa y sus dos versiones opuestas sobre el personaje del fauno: para la primera un ser bueno y para la segunda un libertino. El autor, en la acotación que cierra el capítulo, se muestra incapaz de resolver la incógnita, y el lector entiende que él es un mero transcriptor de una realidad poliédrica en la que se aglutinan y se superponen diferentes perspectivas sin que podamos saber exactamente cuál es la que nos revelará el misterio «de la realidad que nos circunda», como había afirmado el escritor en el final

de *Capricho*. Incluso en el purificado mundo de la creación artística, en esta isla sin aurora donde se han refugiado los escritores y de la que escaparán hastiados de su monótona perfección, resulta imposible el asalto definitivo a la verdad única y transcendente. Este perspectivismo como enfoque definitivo de la realidad del individuo lo formulará Azorín con total claridad en sus dos últimas novelas: *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*.

Capricho y *La isla sin aurora* son novelas que recuerdan el experimentalismo más atrevido de Azorín con sus novelas vanguardistas. Respecto a los personajes femeninos, estos no adquieren un gran desarrollo –particularmente en *La isla sin aurora*– aunque sí presentan cierto interés en tanto que vuelven a asociarse, como en anteriores ocasiones, a cuestiones estéticas engarzándose así con el discurso metaliterario de estas dos novelas. Desde este punto de vista, se entiende el valor de los cuatro autorretratos paródicos de *Capricho* como ejemplos de «antiescritura», el valor de Santa Teresa como ejemplo de piedad y espiritualidad que condiciona la estética de Azorín o la presencia de los seres fantásticos y mitológicos como la ninfa y la ondina que, aunque sucintamente, sirven al autor para incidir en el perspectivismo y la fragmentariedad de la realidad que observamos y que pretendemos comprender.



**CAPÍTULO 10. EL EQUILIBRIO: *MARÍA
FONTÁN Y SALVADORA DE OLBENA***

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Antes de empezar el estudio de los personajes femeninos de estas dos novelas, debemos recordar las tres etapas novelísticas de Azorín que León Livingstone estableció en su libro y que comentamos a propósito de *Capricho* y *La isla sin aurora*. Tendríamos una primera etapa caracterizada por el florecimiento de la conciencia del joven artista representada por *Diario de un enfermo* y las novelas de la llamada trilogía de Antonio Azorín. Posteriormente, el escritor buscaría en sus novelas la profunda indagación de la conciencia íntima del creador antes de la génesis de la propia obra y Livingstone cita como muestras representativas *Félix Vargas* o *Superrealismo*. Finalmente, la tercera y última etapa supone la culminación de lo que el crítico considera todo un proceso de «alejamiento de la realidad externa hacia el mundo interno de la conciencia de la conciencia» (LIVINGSTONE: 1970, 67). Las novelas de los años cuarenta suponen entonces un «nuevo mundo de una realidad creada» como combinación equilibrada entre fantasía y realidad: una tercera realidad que es a la vez material y espiritual. Azorín ha creado así un universo propio purificado y sublimado donde ha suprimido todos los elementos que contaminaban en la realidad el anhelo de idealidad y transcendencia (LIVINGSTONE: 1970, 105). Según el planteamiento de Livingstone, este armónico universo alcanza su expresión depurada y perfecta en las dos últimas novelas publicadas del escritor: *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, y afirma al respecto:

Los mismos subtítulos de las dos últimas novelas sugieren la índole de esta conquista. Al salir el autor finalmente al mundo exterior descubre que no ha hecho más que mirar dentro de su propia conciencia transparente para crear un universo hecho a la medida de sus deseos, un nuevo cosmos purificado, sin los vulgares elementos de la realidad –la fealdad, la brutalidad, las frustraciones de la diaria existencia–, de manera que todo es de color de rosa: *María Fontán* (*Novela rosa*). Si esta nueva realidad nos convence de su verosimilitud, al mismo tiempo nos seduce su perspectiva de ilusión poética, de misterio romántico: *Salvadora de Olbena* (*Novela romántica*) (LIVINGSTONE: 1970, 105)

Si en un primer momento, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* pudieran parecer alejadas del idealismo y la «irrealidad» de sus dos predecesoras inmediatas, *Capricho* y *La isla sin aurora*, y más próximas a una novela «realista», los propios subtítulos, según

apunta Livingstone, sugieren la visión idealizada del novelista y su lectura así lo confirma, imponiéndose el triunfo de los personajes sobre la supuesta realidad prosaica y lo ejemplifica mediante la comparación de María y Salvadora con el personaje de Antonio Azorín de sus primeras novelas; un hombre derrotado por la tensión entre inteligencia y voluntad y en constante conflicto entre la adaptación a una realidad «vulgar» y sus anhelos, en cambio:

Los nuevos personajes se deleitan en su fuerza de voluntad, mientras que su imaginación, con mágica simplicidad, «realiza» sus más caros anhelos. Viven en un extraño mundo nuevo que es fantástico, y sin embargo parece verdadero, una existencia como de cuento de hadas en la que los seres desempeñan sus actividades diarias como si los sucesos fabulosos que llenaran sus vidas fueran normalísimos. (LIVINGSTONE: 1970, 109)

Es así como se explica la «plácida» existencia que rige la vida de María Fontán y también, aunque con matices, de Salvadora de Olbena, entendiendo el lector finalmente que la aparente «realidad» que se le muestre no es más que el universo literario que ha creado Azorín, cuyas intensas pinceladas realistas son en verdad la base para el vuelo del espíritu hacia una realidad transcendente.

10.1. MARÍA FONTÁN (1944)

10.1.1. María Fontán: la reescritura de una heroína «rosa»

Igual que otras obras del escritor, el germen de *María Fontán* se halla en el cuento «La Toledana», publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el cinco de marzo de 1944 y que en 1946 se incluirá como el capítulo LXXIII en las *Memorias inmemoriales* con el ilustrativo epígrafe inicial del autor: «Primera idea de mi novela María Fontán» (AZORÍN: 1998c, 1262). Los cinco primeros capítulos de la novela estarían sintetizados en dicho cuento, resumiendo así el origen del personaje y la particular relación de la protagonista Edit Maqueda con su tío, en la novela *Ismael* y en el cuento *Eladio*. No obstante, un breve cotejo entre ambas narraciones revela diversas divergencias a tener en cuenta (LOZANO MARCO: 2011, 49). La primera de ellas es que si en la novela Edit

Maqueda es enviada por su tío primero a Londres y después a París donde deberá permanecer dos años, en el cuento la protagonista no abandona la tienda de Escalona, la cual rige y gobierna magistralmente hasta el fallecimiento del tío, tras el cual desaparece algunos años para posteriormente reaparecer en Madrid en un lujoso piso adornado con lienzos de prestigiosos y reconocidos pintores impresionistas y como propietaria de una exquisita y céntrica perfumería. Los «años perdidos» de la Edit Maqueda del cuento, podrían identificarse con la estancia en París de la protagonista de la novela, como quizás apuntaría el gusto por los pintores franceses. Sin embargo, resulta evidente la diferencia en el desenlace de la historia que nos muestra así dos Edits distintas: la del cuento, una mujer independiente que vive en Madrid regentando su propio negocio y la de la novela, igualmente autónoma aunque tras su estancia en Francia y el regreso final a Madrid termina casándose con el joven pintor Roberto Cisneros. Quizás, dicha diferencia se deba al subtítulo de «novela rosa» que Azorín adjudicó a *María Fontán*, el cual, necesariamente y siguiendo los parámetros del subgénero, obligaría al matrimonio como solución final de la protagonista.

En cuanto al argumento de la novela, un breve párrafo introductorio nos sitúa en el contexto extradiegético que explicaría dicho relato:

Como la condesa de Hortel quisiera conocer, punto por punto, la vida de María Fontán, yo tuve mucho gusto en referírsela, varias tardes, en el jardín de su casa de la calle de Serrano, muy al final, en días de primavera, reunidos con la condesa algunos amigos. El estilo es llano: el de una conversación particular. (AZORÍN: 1998a, 1383)

¿Sería entonces la novela la «transcripción» de dichas conversaciones? De hecho, dicho contexto «conversacional» se recuerda nuevamente en el epílogo final que devuelve al lector a la casa de los condes de Hortel para saber así del final de los personajes y, como ya apuntamos, el narrador afirma al respecto: «Los personajes, marquesa, no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía» (AZORÍN: 1998a, 1451). Pese a la aparente conclusión tópica del matrimonio,

realmente Azorín remata su obra con un final abierto. En verdad no sabemos qué ha pasado con María Fontán y si se trata de una historia o caso «real», porque curiosamente, el narrador se ha referido a ella y Roberto Cisneros como personajes, nunca como «personas». La vaguedad y el aura de ficción idealizada en la que queda envuelta la supuesta historia de María, no hace más que reforzar la condición de esta novela como una perfecta síntesis entre realidad e idealidad, tal como hemos comentado anteriormente.

Pero volviendo al principio de la novela, esta narra la vida y el «itinerario de perfección» de la judía Edit Maqueda (LOZANO MARCO: 2011, 49), oriunda de Escalona quien será rebautizada con el nombre de María Fontán por su tío Ismael. Tras Los primeros cinco primeros capítulos introductorios son buena muestra del gusto por el realismo minucioso y exhaustivo que en tantas ocasiones ha exhibido ahora Azorín, quien ahora se recrea en la presentación de la ciudad de Escalona:

Escalona en 1910, contaba con 1272 habitantes. Se nos dice que se halla a 480 metros sobre el nivel del mar y que dista 47 kilómetros de Toledo y otros 47 de Talavera. Tiene una oficina telegráfica de servicio limitado. Pueden contarse en Escalona hasta seis cosecheros de aceite, diez de vinos y siete ganaderos. Hay fábrica de energía eléctrica y dos de tinajas. Su término está poblado de olivos, árboles frutales y pinos y carrascas. El cielo es generalmente limpio y la temperatura es áspera en invierno (AZORÍN: 1998a, 1386)

No debería sorprender el absoluto detallismo de la descripción de la ciudad, casi de catálogo, puesto que en la citada advertencia inicial el autor indicaba el deseo de la condesa de conocer «punto por punto» la historia del personaje (AZORÍN: 1998a, 1383). Además, Azorín ya había utilizado esta técnica acumulativa, como bien recuerda Livingstone al citar al respecto, por ejemplo, el censo de población en *Don Juan* (LIVINGSTONE: 1970, 218). En *María Fontán*, esta misma minuciosidad la demuestra acto seguido en la narración del linaje hebreo de la protagonista o el negocio familiar: el herbolario del tío Ismael.

Tras la presentación del personaje, su entorno y sus antecedentes, María es enviada por su tío Ismael a Londres y París, donde deberá permanecer dos años, para el perfeccionamiento de sus virtudes innatas; virtudes que explican la comparación de María con los diamantes de su tío en el capítulo V:

Estarás en París un año. Iremos luego a Londres; estarás en Londres otro año. Te dejaré yo en París y volveré a Madrid. No te faltará nada; necesitas, como este brillante, pasar por el taller del lapidario. Cuando escribas desde París firmarás Marie Fontan. Cuando escribas desde Londres firmarás Mary Fontan. Y cuando vuelvas a Madrid, al cabo de dos años, ya no serás Edit Maqueda, sino María Fontán. (AZORÍN: 1998a, 1395)

A continuación, en el capítulo VI encontramos a María en París donde es informada de la muerte de su tío y de la consecuente herencia en el capítulo octavo de significativo título: «La independencia». Además, el director del Banco Hispano-Argentino, quien la ha informado de la correspondiente herencia, le hace entrega de una sortija con el citado diamante del capítulo anterior. Una vez propietaria de toda la fortuna y del diamante, sorprende al lector la reacción de María: «Sin poder contenerse, llevada de uno de esos impulsos misteriosos que María Fontán tenía, María se echó a reír estrepitosamente» (AZORÍN: 1998a, 1401). Asimismo, poco antes en el capítulo la protagonista no parece mostrar ningún tipo de especial preocupación o aflicción por la pérdida de su único familiar vivo, puesto que él era quien se había ocupado de la niña tras la muerte de sus padres:

Al regresar a casa María le entregaron un telegrama: su tío Ismael estaba muy enfermo. Horas más tarde recibió otro en que se le participaba la muerte. Tuvo este papelito un momento en la mano, inmóvil, María Fontán. Lo hizo luego pedazos; a las diez, hora en que el espejo se había roto, era cuando su tío debió morir. Pidió María una botella de champaña y escanció una copa. De pie, bebió lentamente, como un rito funeral. Y levantó luego la cabeza, al tiempo que suspiraba, para aventar todo un pasado. Se acordó del librito del poeta y quiso ser dura consigo misma. (AZORÍN: 1998a, 1400)

No se intuye una relación estrecha entre tío y sobrina, dada la calma que refleja María al enterarse de su muerte y el personaje de Ismael queda entonces reducido a un simple mecanismo que justificaría la acomodada situación económica de la protagonista y permitiría así su estancia en la capital francesa.

Por tanto, es en París donde transcurre la mayor parte de la novela y donde María conocerá a sus dos principales acompañantes: Odette y Denise, sobre los cuales hablaremos más adelante. El otro acontecimiento que determina el itinerario vital de la protagonista será el encuentro con el anciano duque Launoy, quien le pide que viva con él en su palacio. La platónica relación entre ambos –la «pasión» del duque no va más allá de la contemplación extasiada de su objeto de deseo– concluirá con la muerte de Launoy quien, tras acceder María a contraer matrimonio en su lecho de muerte, la nombra su heredera. Es entonces, aún más acaudalada que antes, cuando María decide volver a España dominada por un ataque de nostalgia que turba su ser. Una vez en Madrid, María se enamorará de un joven pintor llamado Roberto Cisneros con quien, felizmente, contrae matrimonio y ambos acaban viviendo en una casa con el idílico paisaje del Bósforo como fondo.

Desde luego, el subtítulo *Novela rosa de María Fontán* ha llamado la atención de la crítica desde el principio, la cual, generalmente, ha puesto en duda la vinculación de la obra con dicho género, opinión representada perfectamente por Martínez Cachero (1960, 280), quien sólo considera como elemento rosa el tópico del matrimonio de la mujer rica que se casa por amor con un hombre virtuoso, o ha optado por entender la novela como una reelaboración del propio género rosa a partir de los postulados estéticos del escritor. No obstante, la aportación más reciente al respecto es la de la profesora Alicia G. Andreu con su artículo «La novela rosa en *María Fontán*» (2007), un estudio muy sugestivo en cuanto nos obliga a una reformulación sobre esta concepción de la novela y es por ello que queremos servirnos de él a la hora de estudiar a nuestra protagonista.

Alicia G. Andreu entiende que la calificación del libro como «novela rosa» no es una cuestión superflua sino todo lo contrario: «es fundamental a su significado» (2007,

15) y se propone analizar para ello los mecanismos propios de dicho género popular en la novela de Azorín que se encuentran, según la autora, especialmente en la caracterización de los personajes y en su lenguaje. Siendo más específicos, señala la vinculación con el género en la «escala socio-económica anhelada y conseguida por muchas heroínas de la novela rosa» (ANDREU: 2007, 17) que consigue la propia María Fontán a lo largo de la novela. Naturalmente, esta característica resulta evidente, dada la fortuna que, sin proponérselo, consigue amasar la protagonista.

Conectado con este rasgo, María Fontán comparte con las protagonistas del género rosa su perpetuación «del sistema femenino consumista promulgado por el régimen patriarcal y orientado a la mujer» (ANDREU: 2007, 19), patente en la preocupación constante del personaje por su belleza y la adquisición de caros y elegantes objetos de consumo como sedas, abrigos de piel, alojamiento en los mejores hoteles, comidas en los más distinguidos restaurantes... Sin embargo, conviene añadir ciertos matices a la riqueza y el «consumismo» de la protagonista que Alicia G. Andreu obvia en su estudio y que el narrador explica claramente nada más heredar María la fortuna de su tío cuando se traslada a uno de los mejores hoteles de París en el capítulo IX:

A los dos días de bajar al comedor María Fontán, advirtió en ella algo que brotaba de lo más íntimo de su ser: reaccionaba contra todos estos caballeros y damas elegantísimos; la flor de la sociedad estaba allí. Contra tal medio había algo en María Fontán que se rebelaba. No lo podía remediar; era este instinto de rebeldía más fuerte que ella. Tenía que hacer un gran esfuerzo para no romper en un grito iracundo o no tener un desaire violento con alguno de estos caballeros o alguna de estas damas. La riqueza no la quería ella para ser superior a los demás; para no ser lo mismo que los demás. Contra la vulgaridad recubierta de falsa elegancia sentía una profunda indignación. (AZORÍN: 1998a, 1403-1404)

De hecho, María Fontán se ha presentado en el hotel «disfrazada» de pobre con un modesto y sencillo vestido y una maleta de cartón recubierta de lienzo. El recepcionista en un primer momento afirma no tener ninguna habitación disponible, para poco después contemplar atónito y desconcertado el diamante que la mujer «pobre» que tiene delante le muestra... Su conclusión lógica será que se trata de una ladrona, por lo que

decide llamar a la policía. Una vez reunida la protagonista con el comisario y vista la documentación de María, todo queda aclarado... Será este el primer «juego» o «experimento» de María en la capital francesa, pero no el único, puesto que la protagonista se dedicará a aplicar de manera «práctica» su concepción desprendida y generosa del dinero para, «jugando» con él, buscar y hallar personas verdaderamente buenas y dignas, como explica en el capítulo XI «Experimentos»:

Esta tarde vamos a hacer varios experimentos de psicología humana [...] Vosotros no sabéis que cuando yo me trasladé al hotel Crillon, desde la calle de la Arcade, di al mecánico que me llevó cincuenta francos de propina; la carrera valía tres. El mecánico, con el billete en la mano, tenía dos soluciones: una, la de salir corriendo con el taxi creyendo que yo había sufrido una equivocación o que era una loca; otra, la de venir tras mí, coger mi maleta y darme efusivamente las gracias. Las dos soluciones marcaban dos personalidades y dos criterios de moral. El mecánico de que os hablo, por instinto o por reflexión, esto ya se me escapa, procedió del segundo modo. Y me encontré, por lo tanto, con un hombre agradecido y digno. ¿Cuántos creéis vosotros que hay en el mundo? ¿Cuántos podremos encontrar en la vida? (AZORÍN: 1998a, 1406-1407)

Acto seguido, Odette, Denis y María se introducen en tres suntuosas joyerías parisinas haciéndose pasar por tres provincianos recién llegados a la capital que apurados por las estrecheces económicas pretenden vender un diamante que han encontrado por azar en la calle. El primer joyero ni siquiera accederá a observar la piedra preciosa dando por sentado que se trata de una falsificación. El segundo joyero reconoce inmediatamente el valor del diamante de la protagonista pese a que la propia María siguiendo su «papel» afirma que es falso, y se niega a comprarlo algo desconcertado por su comportamiento: «De las dos cosas una: o usted, señorita, no sabe lo que es este brillante, o lo sabe usted y viene a embromarme» (AZORÍN: 1998a, 1408). Finalmente, el tercero joyero, se ofrece gratamente a comprar el diamante falso que le ofrecen los tres «provincianos».

Otro de los experimentos de María es el que lleva a cabo en el capítulo XIII con el gran Teodosio un librero de viejo que día tras día muestra una serenidad de ánimo imperturbable:

-¿Qué tiene usted hoy de nuevo, Teodosio? –le preguntaba Denis.

-De nuevo no hay nada en el mundo –contestaba encogiéndose de hombros el encogido hombrecito.

-¿Y de viejo?

-Viejo es todo lo que hay y lo que habrá.

No se alteraba nunca por nada Teodosio; siempre conservaba un ánimo igual. Podía suceder en el mundo, viejo o nuevo, lo que sucediera; Teodosio todas las mañanas abría sus cajones, daba sus paseítos o se sentaba. Jamás su rostro expresó una emoción. María admiraba la serenidad de este hombre. Y un día ideó una treta para probar a Teodosio. (AZORÍN: 1998a, 1412)

Para ello, un día la protagonista desliza un billete de quinientos francos entre las hojas de una edición de Racine. Ante la petición de María de que examine el libro por si hubiera alguna tara, Teodosio revisa el libro y al encontrar el dinero lo devuelve impasiblemente a María.

Otro experimento interesante, o «diablura» como la llama el narrador, sucede en el capítulo XVI «Neblina», en el que María vestida de *ouvrière* con un traje pobre acude a hablar con el famoso modisto Bouvet para pedirle un abrigo de pieles con la excusa de que sería para su señora... El modisto, desconcertado, le da largas ignorando sus peticiones pero finalmente, ante la altivez que transmite la «obrerita», accede y le muestra un bello abrigo valorado en cincuenta mil francos. Inmediatamente, María le entrega el dinero y sale con el abrigo. Cuando la protagonista refiere la anécdota a sus amigos Odette y Denis, el poeta se da cuenta que Odette se ha entristecido ante la parodia o farsa de María, quien ha jugado con el trabajo sacrificado y constante de una pequeña obrera como ella. Curiosamente, una entristecida María, decide compensar la falta ante su amiga saliendo a comprar «bellas sedas de Lyon» en el capítulo XVII «La segunda reacción». Nuevamente, el carácter de la protagonista queda perfilado nítidamente en este capítulo, el cual entronca con el IX, «La primera reacción» que ya comentamos a propósito de la llegada del personaje al lujoso hotel Carrillon. Hablando de los colores de las sedas María afirma: «No te extrañe que sepa estas cosas, porque soy una comadre que en vez de estar en París debiera estar en el horno de su pueblo, en

la solana, cosiendo y tomando el sol, en el lavadero donde se murmura de todos» (AZORÍN: 1998a, 1420). Y tras salir de una librería de viejo donde ha adquirido un caro ejemplar para regalarlo a Denis, dice a sus amigos:

...yo he sentido rebelarse algo en el fondo de mi conciencia: no era ese ambiente, el de los libros, el mío, sino el de la vida. Violentamente, aunque en silencio, yo odiaba todos esos libros preciosos, intactos, tal como salieron de las prensas hace siglos. Y anhelaba aire libre y más aire libre. Como reacción contra esos libros me proponía comprar, en cualquier baratillo, uno de esos volúmenes estúpidos, borrosamente impresos, sin gramática, plagados de palabras rudas, e ir leyéndolo con delectación. Algo hay en mí –os lo digo como amigos– que surge de mi conciencia en determinados momentos y que reacciona contra lo que todos aplauden y admiran. (AZORÍN: 1998a, 1422)

Las palabras de María recuerdan aquella antinomia entre inteligencia y vida o voluntad que destacaba especialmente en las primeras novelas del escritor. Como ya dijimos respecto a las novelas de la primera etapa, Azorín había comprendido desde un primer momento la «cruel contradicción» que afronta el artista, en tanto que debe ser un contemplativo que perciba en la realidad externa su cualidad de sensibilidad, «pero la vida, cuando es contemplada en vez de ser verdaderamente vivida, cesa de ser vida» (LIVINGSTONE: 1970, 81). No en vano, en *María Fontán*, la protagonista al principio del capítulo undécimo de los joyeros, le dice a su amigo Denis: «-Tú, Denis, no sabes lo que es la vida; eres poeta, y si supieras de la vida, no lo serías» (AZORÍN: 1998a, 1406). Como ya dijimos siguiendo el estudio de Livingstone, Azorín encuentra progresivamente el remedio a dicha oposición mediante un proceso de «rehabilitación del intelecto» dotándolo de un sentido positivo que lo iguale, o incluso le permita superar, a la acción.

Finalmente, la reconciliación entre inteligencia y vida, se alcanza en las novelas de los años cuarenta a través de una limitación y control de la inteligencia que permite una alianza entre contemplación y acción, siendo la segunda derivación necesaria de la primera. Ello nace, según Livingstone, de la aceptación de «un designio cósmico superior al cual el hombre adapta su existencia» (LIVINGSTONE: 1970, 165). Esta

adaptación y limitación empezaría en la propia voluntad del autor a la hora de crear sus personajes, puesto que Azorín incidirá pertinazmente en las novelas de esta última etapa en «la libertad del personaje literario, su existencia autónoma independiente de la voluntad del autor» (LIVINGSTONE: 1970, 165). Si este rasgo ya tenía una formulación teórica y práctica directa en las novelas de la etapa surrealista –baste como ejemplo recordar los diálogos del autor con sus personajes–, en *María Fontán y Salvadora de Olbena* se manifiesta en las existencias «autocreadas» de los personajes. En el caso de *María Fontán*, que es el que nos ocupa ahora, la protagonista a lo largo de la novela experimenta diversas «transformaciones automotivadas» (LIVINGSTONE: 1970, 108). La primera es la propia adopción del nombre de María Fontán, una «mujer de mundo» formada en Inglaterra y Francia que ha de sustituir a la hebrea de Escalona Edit Maqueda. Haciendo un inciso en cuanto al porqué del nuevo nombre para el personaje, está claro que implica un «renacer» necesario dentro del proceso de perfeccionamiento que inicia el personaje dejando atrás su vida anterior, lo que no está del todo claro es la razón de ese nombre en particular. Al respecto, Renata Londero afirma que se trata de un nombre «más refinado» (1998, 153), en cambio Alicia G. Andreu considera que el antropónimo tiene «connotaciones religiosas y espirituales» (2007, 21). Siguiendo con las «transformaciones» del personaje según Livingstone, otra muestra sería el matrimonio con el anciano duque de Launoy y finalmente su apacible matrimonio a orillas del Bósforo. A esto, añadiríamos nosotros los diversos «experimentos» o juegos que acabamos de citar en los que María, acompañada o no por Odette y Denis, se hace pasar por una provinciana o una humilde obrera. No en vano, en el capítulo XVIII, la gran satisfacción de Lucien de Launoy es saber que: «María, obra de arte viviente, moraba en su casa» (AZORÍN: 1998a, 1423). O el caso del director del Hotel Ritz de Madrid en el capítulo XXV quien se halla desconcertado ante la presencia de María

Fontán: «había oído hablar de la duquesa de Launoy, María Fontán; la tenía ante él, y no acertaba a decir si esta bellísima mujer era una entelexia o una realidad» (AZORÍN: 1998a, 1438).

Siguiendo el planteamiento de Livingstone, esta libertad, autonomía y autocreación de los personajes, como ocurre con María Fontán, supondría una muestra de «verdadera fuerza de voluntad» que significaría la reconciliación y el equilibrio entre la inteligencia y la voluntad.

No en vano, las palabras de María que hemos vinculado con la antinomia inteligencia/voluntad pueden relacionarse asimismo con la visión del personaje que plantea Renata Londero como: «el tipo ideal del artista, para Azorín» (LONDERO: 1998, 154). De hecho, recuerda al respecto como Ricau ya estudió algunas características del propio autor durante su estancia parisiense reflejadas en María (RICAU: 1995. 281-290); una similitud ya apuntada por Pilar de Madariaga en su tesis (1949, 196). Desde luego, el abierto e intenso rechazo que muestra «contra lo que todos aplauden y admiran» (AZORÍN: 1998a, 1422), puede entenderse como una característica típica del espíritu del artista. A la cual, Londero añade el mayor interés que muestra la protagonista por el arte en lugar del amor, su continuo divagar por las tiendas de libros acompañada del poeta Denis y Odette, el coleccionismo de cuadros de Manet, y ya en Madrid sus continuas visitas al Museo del Prado donde, finalmente, conocerá a su futuro marido, también artista (LONDERO: 1998, 154).

Hemos dejado aparte dos características que menciona Renata Londero, puesto que consideramos que merecen una especial atención a la hora de profundizar en la visión de María como «artista»: la inexplicable tristeza y melancolía que, puntualmente, domina el ánimo de la protagonista. Una tristeza que tiene su origen en Ester, su madre; mujer de ademán lánguido y reflexivo que influirá irremediabilmente en ella:

Sí; Ester estaba triste sin saber por qué lo estaba. La niña la miraba en silencio, como reprochándole su tristeza, y Ester no podía quitar de sus ojos una cierta empañadura que les daba un matiz pronunciado de melancolía. Y hasta el fondo del alma, el alma de Edit, entraba para posarse perpetuamente este sedimento de melancolía que mostraba su madre. (AZORÍN: 1998a, 1390)

Una «tristeza milenaria» que rebrota en determinados momentos, por ejemplo en compañía de Odette en el capítulo XII «El gran Teodosio»: «A su vez, la melancolía de Odette suscitaba la tristeza milenaria de María Fontán. Y la tristeza de María envolvía, como en un ambiente misterioso, la persona de Denis, el poeta, y hacía revivir en él la tristeza connatural en todo verdadero poeta» (AZORÍN: 1998a, 1409). Curiosamente, acto seguido, María pondrá a prueba al viejo librero, con el resultado ya sabido. Y es que en el capítulo XVI, que también hemos comentado en relación a la «farsa» de la protagonista con el modisto, el narrador afirma que es en estos momentos «lánguidos» cuando el ánimo de María se muestra más propicio a estos juegos o «diabluras»: «Se encuentra hoy María Fontán en uno de sus períodos de languidez en que, abandonada al destino, se inclina a cometer las mayores diabluras» (AZORÍN: 1998a, 1418).

De hecho, ya de vuelta en Madrid en el capítulo XVI «García de Rodas» —el mismo doctor que aparece en *El enfermo* y que sería la trasposición ficcional de Marañón—, la hipersensible protagonista acude al doctor perturbada por la «postración», «languidez» y «abandono» que altera su ser tras encontrarse por primera vez en el Prado con el pintor Roberto Cisneros (AZORÍN: 1998a, 1441).

Como hemos visto, los experimentos o juegos sociales de María Fontán en París permiten profundizar en diversos aspectos de su personalidad, los cuales se relacionan, como hemos visto en anteriores capítulos, con diversos ejes temáticos de la estética azoriniana. Para finalizar con el tema en cuestión, debemos aludir a las palabras de Pilar de Madariaga al respecto, quien en su tesis relaciona el carácter de María Fontán con la filantropía que observamos en personajes como don Juan y doña Inés: «en los que la persona rica favorece con esplendidez a las gentes que le rodean» (MADARIAGA: 1949,

196). Empero, esta supuesta «filantropía» requiere serios matices, puesto que su carácter rebelde que pretende responder a la supuesta frivolidad de una sociedad acomodada en el lujo y la riqueza y que halla su expresión más directa en sus juegos y farsas, dista bastante del amor piadoso hacia los más desvalidos que definiría la esencia de personajes como don Juan y doña Inés.

Prosiguiendo este análisis de la protagonista a partir del cotejo con el género rosa que propone Alicia G. Andreu, es destacable el tema de la sexualidad que en el citado género popular se concreta en la condición del hombre como «objeto sexual» aunque, a la vez, la plasmación de la sexualidad no se representa directamente sino que se recurre a símbolos. Es interesante que en *María Fontán*, la voz masculina se convierta en alegoría de la sexualidad quedando subyugada la protagonista ante las voces de determinados hombres:: «si [María] ha sentido hace un momento simpatía por José Ortiz ha sido por su voz; era una voz sonora, pastosa, como acariciadora», «la voz de este pintor [Roberto Cisneros] no la había escuchado nunca María Fontán; no había escuchado un timbre de voz parecido a este; hay en el acento de esta voz dulzura y nobleza. Y María queda estática unos momentos» o «en sus oídos resuena constantemente la voz, la misma voz que escuchara en el Museo del Prado. Y a esa voz se asocia la figura de un hombre joven, bien parecido, con aire de bondad» (ANDREU: 2007, 19).

Ahondando en el tema de la sexualidad, señala Andreu que también serían rasgos propios del género la castidad y la virtud de María (ANDREU: 2007, 20). Y es esta una cuestión sobre la que queremos detenernos a la hora de estudiar las relaciones que la protagonista mantiene con los hombres.

Desde la primera aparición de la protagonista se hace patente su gran fuerza de seducción sobre los demás:

Ya en la herboristería de Escalona, antes de su partida encontramos prueba de ello: Tenía Edit un modo de pararse en sus trajines y de mirar suspensa un instante a quien le preguntaba, que seducía. En esos segundos en que Edit miraba callada, pensando en la respuesta, no sabía el preguntante lo que le sucedía: una fuerza misteriosa tiraba de él; todo, en esos segundos, se transfiguraba (AZORÍN: 1998a, 1394)

Ya en París, en el capítulo VI, un poeta se sentirá irremediabilmente atraído por ella tras encontrarse casualmente por las orillas del Sena: «...se encontró un día con Marie Fontán y fue María, para él, una revelación; la fuerza seductora de María Fontán le atrajo como le atraía el ideal poético que él se esforzaba en conseguir» (AZORÍN: 1998a, 1395). Resulta extremadamente atractiva la fascinación experimentada por el poeta puesto que como ya vimos anteriormente, especialmente en los personajes femeninos de las novelas surrealistas, la figura de la mujer se vincula con una cuestión estética. De esta manera, la imagen femenina se asocia frecuentemente a un valor metaliterario: la belleza de María es la belleza del ideal poético. Y como este, esquivará al poeta: «Y María Fontán reía, se dejaba admirar y estaba muy lejos de sentirse aprisionada por un afecto ineluctable. Su independencia no quería ella perderla por nada del mundo» (AZORÍN: 1998a, 1396).

Igualmente, el poeta se muestra especialmente interesado por las hermosas manos de la protagonista:

-¡Oh, la mano es lo más expresivo en las mujeres! Su mano, María, es fina y larga. Parece que va a coger lo Infinito, que no se puede coger.

-¿Y por qué no lo real?

-Y lo real también: las cosas finas y delicadas, como una flor, un jarrito de Sèvres, una joya de oro. (AZORÍN: 1998a, 1397)

Nuevamente el valor de las manos como símbolo e instrumento de la sensibilidad: unas manos largas y finas que para el poeta parecen apresar el intangible Infinito, a lo cual María añade lo Real. De una manera bella y clara, mediante el recurrente símbolo de las manos que hemos visto repetido tantas ocasiones, Azorín ha expresado abiertamente el anhelo de plasmar una «realidad» que reúna y fusione la realidad inmediata y aquella infinita y transcendente. No será el único momento de la novela en

que se aluda a las manos de María Fontán, puesto que la manicura del Hotel Carrillon también queda admirada por ellas en el capítulo décimo: «¡Qué bonitas manos tiene! Apenas si puedo hacer nada entre ellas, sino cortar las uñas; todo está hecho y definitivamente hecho. Con esas manos se puede lograr todo» (AZORÍN: 1998a, 1405)

Pero retornando estrictamente al tema de la sexualidad y sus relaciones con otros hombres, dicho aspecto del personaje debe estudiarse esencialmente a partir de dos nombres: el duque Lucien de Launoy y el joven pintor Roberto Cisneros.

En cuanto al primer personaje, aparece en el capítulo decimoquinto «Lucien de Launoy». En el jardín Luxemburgo, donde María pasa muchas tardes, la protagonista se percata que un elegante caballero de unos cincuenta y ocho años la observa. Casualmente, una de las palomas que alimenta María alza el vuelo y se posa en el hombro del desconocido estableciéndose así el diálogo entre los dos personajes. Desde el primer momento, entiende la protagonista las intenciones seductoras del hombre de pelo cano con quien se acaba de encontrar, el cual además no muestra reparo alguno en admitirlo y, sorprendentemente, demuestra saber a la perfección quien es la mujer que tiene delante: «Veo su sorpresa. No lo extraña usted, señorita. Por mis relaciones, la Embajada de España me ha suministrado toda clase de referencias; las he completado yo con los informes de unos detectives particulares» (AZORÍN: 1998a, 1416). Acto seguido, tras presentarse como un hombre «lógico, civilizado y cordial», amén de poseedor de una cuantiosa fortuna y un palacio en la zona más aristocrática de la capital francesa, propone a María vivir con él.

He visto ya muchas cosas en la vida; estoy al menos por dentro, muy cansado. Necesito en mi casa una animación viva. Digo viva y añado también bella. Con sólo escuchar la voz juvenil de una mujer bonita, de cuando en cuando, tendría, en mis melancólicas cavilaciones, una confortación infinita [...] No se escandalice usted; no nos veríamos sino dos veces a la semana, y eso a la hora de comer; podría invitar a sus amigos a esa comida. Tendría usted sus habitaciones particulares y un coche a su disposición; entraría y saldría usted de casa como si en ella fuera el ama y estuviera sola. Pero yo, desengañado de todo – y no soy un sentimental– tendría el gusto de advertir que en mi morada había un aliento de juventud y de belleza. (AZORÍN: 1998a, 1417)

No sabemos de la respuesta de María hasta el capítulo XVIII «Conflicto», donde la encontramos ya instalada en casa de Lucien Launoy y como parte de la alta sociedad parisina donde brilla y es admirada por su belleza y poder de seducción:

Se hallaba la Fontán en la plenitud de su belleza: esbelta y fuerte, era de agilidad suma; sus proporciones guardaban armonía perfecta; nunca brillaron más sus ojos negros ni nunca su cutis trigueño fue más suave. Se la citaba ya entre los concurrentes, los grandes días, a las carreras de caballos [...] se le habían hecho proposiciones para rodar una película. Se sentaban María Fontán y el duque de Launoy a la mesa y la comida transcurría ceremoniosamente. Le bastaba a Lucien de Launoy el saber que María, obra de arte viviente, moraba en su casa. (AZORÍN: 1998a, 1422-1423)

Llegados a este punto, aparentemente el lector conoce las razones de Lucien de Launoy: la simple contemplación de una «obra de arte viviente», de un aliento de juventud y belleza, tal y como ya había afirmado en el primer encuentro con la protagonista. De todas formas, la figura del duque desprende un aire de misterio y melancolía que abre la puerta a posibles lecturas paralelas sobre el personaje: «Había en la prestancia de este desconocido un si es o no es de misterio. No se explicaba María la compaginación, en este señor, de su riqueza aparente, que le pondría a salvo de toda apretura, y su melancolía suave» (AZORÍN: 1998a, 1415). ¿El misterio y la elegancia que distinguen al personaje en cuestión serían rasgos que cabría identificar con cierto «espíritu de artista» que justificaría ese deseo de contemplar la belleza y perfección de la protagonista como «obra de arte»? ¿Cabe añadir asimismo una lectura temporal en tanto que María supondría el contacto con una juventud desenvuelta y viva ya pasada y olvidada por el duque? Afirma también el duque en el primer encuentro con María Fontán: «He visto ya muchas cosas en la vida; estoy, al menos por dentro, muy cansado. Necesito en mi casa una animación viva. Digo viva y añado que también bella. Con sólo escuchar la voz juvenil de una mujer bonita, de cuando en cuando, tendría, en mis melancólicas cavilaciones, una confortación infinita» (AZORÍN: 1998a, 1417). ¿Es posible entrever en la figura de Launoy atisbos de un viejo «don Juan» ya anciano y exhausto o, como mínimo, un hombre agotado por los excesos de la juventud que en un

ejercicio de renuncia halla consuelo en la simple contemplación de la belleza? Curiosamente, además, menciona el duque «la voz juvenil de una mujer bonita», y hemos de recordar al respecto el valor de alegoría sexual que tenía la voz masculina para María acorde con las convenciones del género rosa.

Sea como sea, son sólo hipótesis sobre el personaje carentes de una justificación textual sólida y unívoca ya que, deliberadamente, la narración escamotea al lector una imagen completa y plenamente definida del duque para dejarlo así envuelto de un aire melancólico y misterioso que deja en manos del lector las posibles interpretaciones. Y es que el propio personaje ya ha dejado bien claro, siguiendo las *Máximas* de La Rochefoucauld, que cualquier comportamiento tiene su explicación aunque los motivos no se nos revelen nítidamente: «En este libro se dice: “Hay una infinidad de conductas que parecen ridículas, y cuyas razones ocultan son muy cuerdas y muy sólidas”» (AZORÍN: 1998a, 1417).

No obstante, la aparente verdad sobre el ofrecimiento del duque no la conoceremos hasta el capítulo XXVII, con la protagonista ya instalada en Madrid, y de boca del doctor Leyva, el dentista que atiende a María en su consulta y quien fascinado por la belleza de su dentadura decide contarle un «cuento» que resulta ser el caso de María:

Y un día, este hombre que no había tenido ninguna pasión, vio en un hotel de París a una joven en el momento preciso en que la señorita estaba riendo y mostraba una dentadura preciosa, como esta de usted, duquesa. La mayoría de los amores nace por alguna circunstancia de la persona amada: ya es la mano, ya el pie, ya la mirada, ya la voz. Esa circunstancia se impone de tal modo al amante que anula todas las demás. (AZORÍN: 1998a, 1443)

Ese hombre es, obviamente, Lucien de Launoy y la historia resulta ser ya de dominio público en la capital, conociéndola el dentista a través de un cliente francés que se hospeda en el mismo hotel Ritz que María. Desde luego, el origen de la historia, presentándola como una narración o «rumor» que uno de los personajes transmite, pasado ya el tiempo, a la propia María no deja de ser significativo en cuanto al

perspectivismo y la negación de una verdad «única» en estas novelas de la última etapa de Azorín, como comentamos especialmente respecto a *Salvadora de Olbena*. ¿Hasta qué punto debe creer literalmente y punto por punto María Fontán y en consecuencia el lector aquello que no deja de ser una historia que circula de boca en boca por determinados círculos de la sociedad madrileña? ¿Cuánto hay de «leyenda» en torno a la enigmática y fascinantemente seductora duquesa de Launoy recién llegada de París? Realmente, resulta imposible saber si la historia que acabamos de «escuchar» es cierta, como tampoco debemos olvidar que la propia historia o caso de María no deja de estar insertada en una conversación informal con los condes de Hortel.

Pero más ocultas aún permanecen las razones de María Fontán para aceptar la propuesta del duque. Desde luego, la independencia absoluta que gozará y que el personaje considera fundamental no explica en sí la decisión de aceptar la convivencia con Launoy, puesto que ya antes, como mujer soltera, gozaba plenamente de ella. Igualmente, la fortuna de Launoy tampoco lo explicaría puesto que María disfruta ya de un cuantioso patrimonio fruto de la herencia de su tío Ismael.

Las propias dudas o «fluctuaciones» del personaje se explican en el capítulo XX «Fluctuación» que nos sitúa pasados ya tres años de cohabitación con Lucien de Launoy, tiempo durante el cual el duque ha respetado fielmente el pacto inicial entre ambos limitándose el contacto entre ambos a las comidas conjuntas dos veces por semana.

Sumida en el recogimiento de un dormitorio dominado por la oscuridad, «donde resaltan vagamente las blanquísimas holandas de las sábanas, en el lecho abierto ya para la durmiente» (AZORÍN: 1998a, 1427), junto a las referencias al ánimo desasosegado e inquieto de María Fontán destacan las breves pinceladas alusivas a la cama, «La penumbra llena el dormitorio, y en la sombra blanquea el embozo de la cama» y «El

pensamiento de María va, en estos instantes, de lo abstracto –que es su razonar sobre lo quimérico– a lo concreto, representado por la blanca mancha de la cama» (AZORÍN: 1998a, 1428). Las cuales se vinculan veladamente con cierto desasosiego o insatisfacción sexual que el anciano duque no ha sido capaz de satisfacer, lo que explicaría que la propia María no pueda evitar dudar e interrogarse sobre los verdaderos propósitos del duque en determinados momentos:

Hay detalles, sin importancia aparente, que revelan un estado espiritual. ¿Se engaña María en este caso? ¿Tienen o no significación esas palabras y esos pormenores? La duda de María la sume en la incertidumbre. A veces cree ver en el duque un propósito, y de pronto se dice a sí misma que todo ello es una ilusión. (AZORÍN: 1998a, 1427)

Pero dejando momentáneamente las referencias a la sexualidad más viva del personaje femenino, acto seguido aparentemente ilumina la narración el motivo de la decisión de María de aceptar la convivencia con el duque:

Siente María Fontán viva repugnancia a consultar su caso; está viendo la sonrisa irónica en el consultado. Lo que más apesara a María es que, después de tantos años en París, la tengan por una zonza. ¿Y no la tendrían si expresara su confianza, en que, al cabo, ha de ser legítima mujer del duque de Launoy? Y si el duque no tiene a este respecto ningún propósito, ¿por qué la ha hecho vivir bajo su techo, con preeminencias de esposa? ¿Qué absurdo es éste? El motivo que el duque de Launoy le diera la parece ahora fútil. ¿Ver en su casa una obra de arte viva, como María Fontán! Eso, en estos instantes, cuando ha llegado ya el trance de decidirse, le parece ridículo. Y, sin embargo, por otra parte, la conducta de Lucien no puede ser más correcta. (AZORÍN: 1998a, 1427)

Por un momento, dentro de la realidad «rosa», purificada y armónica que crea Azorín en su novela aflora mediante los pensamientos de la protagonista un atisbo de la realidad más prosaica y vulgar que hasta el momento había permanecido silenciada: ¿Cuál sería la consideración de la sociedad parisina para María Fontán? ¿La visión de una amante «zonza» que vive bajo la protección de un viejo y rico duque? Y es así como también intuimos el motivo principal por el cual María accedió al ofrecimiento de Launoy: convertirse en la legítima mujer del duque de Launoy y ser así duquesa: «¿Y no la tendrían si expresara su confianza, en que, al cabo ha de ser legítima mujer del duque de Launoy? Y si el duque no tiene a este respecto ningún propósito, ¿por qué la ha hecho vivir bajo su techo, con preeminencias de esposa?». Aunque unas líneas más

adelante el orgullo y la altivez del personaje parezcan renegar de dicha aspiración aristocrática: «No; su persona está por encima de toda ambición ridícula. ¿Pretende ser duquesa consorte de Launoy? Y después de todo, aunque lo pudiera ser sin mengua de su dignidad, ¿para qué?» (AZORÍN: 1998a, 1428). Finalmente, la oscuridad se apodera de la estancia mientras la protagonista se revuelve en su cama dominada por las inquietudes de una situación anómala de la cual desconoce en absoluto el desenlace y por la insatisfacción afectiva que la narración nos ha insinuado: «Ya ha sido apagada la luz, y en las tinieblas se percibe el levísimo crujido de las sábanas al revolverse María Fontán en el lecho, dando pábulo a sus cavilaciones» (AZORÍN: 1998a, 1428).

Afortunadamente para el personaje, la intranquilidad ante el devenir final de su convivencia anómala con el duque halla solución en el capítulo siguiente titulado «El desenlace», en el que María acude al lecho de un duque enfermo, a quien quedan ya pocas horas de vida, para aceptar su propuesta de matrimonio y convertirse así en duquesa (AZORÍN: 1998a, 1430). No deja de resultar curioso que el ascenso social de María haya venido marcado hasta el momento por la muerte, primero la de su tío y ahora tras el fallecimiento del duque, ascendiendo así un escalón más para formar parte de la clase aristocrática y noble como «duquesa viuda de Launoy», como nos recuerda inmediatamente el narrador en el capítulo contiguo (AZORÍN: 1998a, 1431).

Si bien, con la muerte de Launoy ha quedado resuelto parte del desasosiego que dominaba el ánimo de la protagonista, queda pendiente la insatisfacción afectiva y sexual que intuía el lector en la agitación del personaje entre sus sábanas. Será más adelante cuando entre en juego el personaje de Roberto Cisneros a quien le correspondería paliar, teóricamente, dichas carencias.

El encuentro con el joven pintor en el Museo del Prado que ha de cambiar el sino de María Fontán se produce en el capítulo XXVI «García de Rodas»:

Va María Fontán paseando por el Museo, y la espera lo inesperado. Al trasponer los umbrales de una puerta no sabemos nunca lo que vamos a encontrar; puede ser nuestra felicidad o nuestra desdicha. Ha penetrado María Fontán en el Museo y aquí se va a decidir su futuro; a partir del instante en que María ha puesto el pie en la piedra liminar ha comenzado para ella una nueva etapa en la vida.

Se halla ya cansada María de contemplar tanto cuadro; en un corredor sombrío ve que un pintor está copiando un bodegón. Se detiene María y lo observa en silencio [...] La voz de este pintor no la había escuchado nunca María Fontán; no había escuchado un timbre de voz parecido a éste; hay en el acento de esta voz dulzura y nobleza. María queda extática unos momentos. (AZORÍN: 1998a, 1440)

En este primer encuentro, María queda fascinada por la voz del pintor anónimo con quien apenas ha intercambiado unas palabras. Dos días después, el ánimo de la protagonista sigue alterado por el acontecimiento, como se desprende de la conversación que mantiene con el doctor García de Rodas (AZORÍN: 1998a, 1441), y que comentamos a propósito del estado de melancólica postración del personaje. Es interesante como Azorín recupera un motivo que recuerda vivamente a aquel misterio de raigambre simbolista que observamos en tantas de sus páginas, especialmente en *Veraneo sentimental*, al hablar de las puertas que se abren y que cruzamos sin saber muy bien que nos deparará un acto aparentemente tan trivial. Recordamos la cita de *Veraneo sentimental* al respecto: «Un instante nos detenemos en la puerta como ante un misterio inquietante» y «con un secreto presentimiento, hacia lo desconocido, hacia lo arcano» (AZORÍN: 1947b, 281). Igualmente, el impacto que generará este primer encuentro entre los futuros amantes nos recuerda aquella fuerza misteriosa que atraía a hombre y mujer inevitablemente, en una especie de «reconocimiento» mutuo de dos almas, que estudiamos a propósito del personaje de «Ella» en *Diario de un enfermo* y que hundía sus raíces en mito platónico del andrógino (MARTÍN: 2000, 173). Recuperamos a propósito un fragmento de la primera novela de Martínez Ruiz:

Hablaba descuidado, baja la vista, con un amigo... De pronto he levantado los ojos y me he encontrado con su mirada, una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión –inefable. Hay fuerzas misteriosas, poderosas fuerzas que atraen irresistiblemente a dos seres, hombre, mujer, que se ven por primera vez en la calle, en un teatro, en un tranvía... Parece que se trata de un *reconocimiento*, de afectuosa renovación de viejas amistades. (AZORÍN: 1998a, 177)

En el capítulo XXVIII, la excitación espiritual de María prosigue, seducida por la voz del pintor: «No está tranquila María Fontán: en sus oídos resuena constantemente una voz, la misma voz que escuchara en el Museo del Prado. Y a esa voz se asocia la figura de un hombre joven, bien parecido, con aire de bondad» (AZORÍN: 1998a, 1444-1445). La voz de este hombre joven, bondadoso y atractivo domina día y noche el pensamiento de la protagonista, en un proceso de idealización y sublimación, lógico en todo proceso de enamoramiento, que llega a avergonzarla. El enamoramiento de María, el cual parece negarse a aceptar o nombrar explícitamente, produce en la protagonista un cambio considerable en su personalidad que se muestra constantemente inquieta y oscilante entre la alegría absoluta o la irritabilidad de gestos duros con sus amistades.

No obstante, el sentimiento amoroso es correspondido, como sabe el lector en el capítulo XXIX «Roberto Cisneros» donde conocemos la profesión del joven y como mantiene con ella precariamente a su familia, compuesta por la madre y una hermana ciega (AZORÍN: 1998a, 1447). Sabemos del amor del joven por las palabras de la hermana, quien no se muestra alarmada porque Roberto lleve un tiempo sin pintar copias de bodegones, puesto que lo ve alegre: «por esa alegría suya que no acabo de comprender» (AZORÍN: 1998a, 1448).

Finalmente, la relación llega a buen puerto como leemos en la conclusión del capítulo XXX en el que sabemos que María y Roberto se encuentran en el museo para charlar durante horas: «Formaban María y Roberto el complemento uno de otro; María era la genialidad repentina e inesperada, y Cisneros, la cordura y el sosiego inalterable.» (AZORÍN: 1998a, 1451). Desde luego, esta relación de equilibrio y complementariedad entre hombre y mujer se relaciona con la visión positiva del matrimonio que, como apuntamos anteriormente al respecto, Azorín había apuntado en *Tomás Rueda* y que halla su expresión más nítida en *El escritor* y *El enfermo* mediante los matrimonios de

Magdalena y Luis y Enriqueta y Víctor, quienes personificaban etapas distintas: juventud-madurez y vejez. Desde luego, en el matrimonio de María y Roberto no hay alusión directa o más o menos explícita a la sexualidad de los personajes, de acuerdo con las convenciones del género, pero no encontramos referencia alguna a la intensa inquietud sexual de la protagonista que se intuía en su relación con el duque de Launoy.

Para acabar con estos dos personajes, ya en el epílogo sabemos del feliz matrimonio viviendo a orillas del Bósforo en una «casa vieja, con un jardín abandonado en que se elevan centenarios cipreses, y con una escalerita de piedra denegrida que baja hasta el mar» (AZORÍN: 1998a, 1452). Resulta un tanto turbadora la imagen final con que Azorín cierra su novela: esta casa envejecida con un «jardín abandonado» envuelta de cipreses y la «denegrida» escalera de piedra. Son bastante evidentes las conexiones con un imaginario simbolista, esencial como ya sabemos en la estética del escritor a pesar del paso de los años, como se aprecia en la presencia de los cipreses con toda su connotación temporal y en la vaga sensación de dejadez y «ruina» que con dos pinceladas ha otorgado el escritor a la casa y la escalera que nos acerca al mar. Los símbolos de temporalidad (cipreses y casa) e infinitud (mar) que se combinan en la casa del Bósforo parecen configurar una especie de «limbo» difuso que conectaría con la explicación que el narrador da sobre los personajes poco antes en el mismo epílogo: «Los personajes, marquesa, no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía.» (AZORÍN: 1998a, 1451). Roberto y María quedan envueltos finalmente en una deliberada atmósfera de incertidumbre que nos remite a su inherente condición de personajes literarios: habitantes de la «realidad creada» mezcla de realismo e idealismo fruto de su padre literario.

En esta exégesis del personaje de María Fontán hay un elemento que hemos dejado de lado o comentado parcialmente y que tiene un valor significativo en la novela: el

motivo del diamante. Este es importante en la novela como componente recurrente dentro de la trayectoria de la protagonista porque acompaña a la protagonista convirtiéndose en símbolo de su espíritu. Al respecto, afirma Renata Londero:

El símbolo de la Fontán es el diamante que siempre lleva en el dedo, cifra de su espíritu puro y transparente, de su rigor moral y de su aversión hacia el sentimentalismo empalagoso; mas sobre todo la piedra adquiere un hondo valor metaliterario porque remite a la claridad expresiva y a la concisión que caracteriza la prosa azoriniana (LONDERO: 1998, 154)

La conexión simbólica con el personaje se hace patente desde el capítulo V, cuando el tío Ismael establece la comparación entre la joya y María: ambas necesitan ser pulidas para alcanzar así su máximo esplendor y perfección (AZORÍN: 1998a, 1394). No en vano, posteriormente el diamante jugará un papel fundamental en los «experimentos» o «juegos» sociales que lleve a cabo la protagonista en París en los cuales examina y pone a prueba el espíritu de quienes la rodean, como ejemplifica especialmente el ya citado episodio de los tres joyeros parisinos (AZORÍN: 1998a, 1406-1409). Ambos, María y diamante, ejercen a lo largo de la novela una enérgica y seductora atracción sobre los demás que permite conocer así su verdadera naturaleza con total transparencia: «el grueso brillante de María es magnético; atrae las voluntades» (AZORÍN: 1998a, 1420).

Asimismo es importante la significación metaliteraria del diamante, como apunta Renata Londero en la cita anterior, y cuya correspondencia mutua se expresa plenamente en el capítulo VIII en la conversación de María y su amigo poeta Denis:

-...No le cause a usted sorpresa, María Fontán. Lo que me inspira de ese libro de fórmulas científicas relativas a los minerales es la solidez, la limpidez, la impersonalidad de mis versos.

-¿Y la dureza?

-¿Y por qué no la dureza? La dureza, en vez de un sentimentalismo blandujo y ridículo. Quiero que mis versos sean como minerales y que tengan una fórmula científica como tienen los minerales [...]

Y los pensamientos de María Fontán iban a los versos del poeta, que debían de ser tan límpidos y duros como este brillante, y a sus propios sentimientos. (AZORÍN: 1998a, 1400-1402)

Para concluir este estudio de la protagonista de la novela, nos gustaría recuperar el final del artículo de Alicia G. Andreu, quien considera que el sentido último del

«molde» de la novela rosa en *María Fontán* es la creación de un nuevo estilo abierto a posibles nuevos públicos. En otras palabras, incorporando e intrincando su discurso literario con el discurso de un género popular como la novela rosa, Azorín tendía la mano al gran público lector de mediados del s. XX (ANDREU: 2007, 24). En esa búsqueda de nuevos lectores ocuparía un lugar preferente la mujer –no olvidemos que se trata de la destinataria del subgénero en cuestión– y ya desde sus inicios Azorín se había mostrado atento al público femenino. Quizás no se ha reflexionado lo suficiente sobre como el protagonismo femenino de *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* está relacionado en parte con este afán de atracción de un mayoritario público femenino.

10.1.2. La madre: Ester

Ya hemos mencionado fugazmente en este trabajo a la madre de María Fontán, la judía Ester, como influencia decisiva en el poso de melancólica tristeza que se apodera en determinados momentos del ánimo de la protagonista:

Sí; Ester estaba triste sin saber por qué lo estaba. La niña la miraba en silencio, como reprochándole su tristeza, y Ester no podía quitar de sus ojos una cierta empañadura que les daba un matiz pronunciado de melancolía. Y hasta el fondo del alma, el alma de Edit, entraba para posarse perpetuamente este sedimento de melancolía que mostraba su madre. (AZORÍN: 1998a, 1390)

Verdaderamente, poco más sabemos del personaje a partir de su retrato que se centra completamente en la caracterización lánguida y apesadumbrada de la madre: «Ester, sentada, había inclinado el cuerpo y tenía la cara entre las manos. Al llegar parecía fatigada de un largo afán», «Pero si antes hubo –que no lo sabemos– vivacidad jocunda, ahora había en toda la persona de Ester una lasitud que le prestaba acaso más encanto que la antigua movilidad» y «...la tristeza inmotivada de Ester provenía de un pasado milenarior» (AZORÍN: 1998a, 1389-1390). Desde luego, la «tristeza inmotivada» del personaje transmite igualmente un halo de lánguida belleza y seducción que ha de heredar la protagonista, aunque en su caso sólo ocasionalmente aflore ese poso taciturno.

El personaje de Ester guarda estrechas similitudes con otras madres que han aparecido en las novelas de Azorín, diferentes entre sí, pero tipos literarios que desprenden un aire de tristeza, dolor, compasión, sacrificio... Y también, en algunos casos, ligadas a la muerte, como ocurre en este caso:

Ocurrió que un día se llevaron a Edit a una casa cercana al pueblo; su madre estaba gravemente enferma. Cuando trajeron de nuevo a la niña a la casa familiar su madre no estaba ya. Edit comprendió: las primeras flores que trajo las colocó en la almohada de la cama en que su madre dormía (AZORÍN: 1998a, 1391)

Si el parecido con otras madres es característico, resulta especialmente llamativo con la madre de Tomás Rueda, quien también fallece:

Las bellas manos que cortaban las flores del huerto han desaparecido ya hace tiempo. Hoy sólo vive en la casa un señor y un niño. El niño es chiquito; pero ya anda solo por la casa, por el jardín, por la calle. No se sabe lo que tiene el caballero que habita en esta casa. No cuida del niño; desde que murió la madre este chico parece abandonado a todos. (AZORÍN: 1998b, 1360)

Curiosamente, la primera referencia a la figura materna en Tomás Rueda se hace a través de la imagen metonímica de las manos; las manos que cortaban las flores del huerto para adornar las estancias con ramos y es a través de su ausencia como se expresa el vacío de la muerte. Igualmente, aparecen también las flores en *María Fontán*, aunque ahora como último regalo de la niña a la madre muerta. No obstante, los dos huérfanos, Tomás y María, presentarán evoluciones distintas a partir de la carencia del afecto maternal. Si el niño se refugia en la biblioteca entre grandes montones de libros empezando a forjar así desde su carácter de hombre reflexivo, María se mostrará como un ser en el que la reflexión se integra perfectamente con un goce pleno de la vida, aunque ocasionalmente dé muestras de cierta languidez melancólica y reflexiva.

10.1.3. Odette

Al margen de la protagonista, el otro personaje femenino que adquiere cierta relevancia y entidad en *María Fontán* es la joven bretona Odette, amiga de María y pareja de Denis Pravier el poeta. Como hemos podido leer ya en alguna cita anterior, los tres forman en París un grupo inseparable y los dos franceses se convierten en los

confidentes más allegados de María, incluso cuando la protagonista se muda al palacio del duque de Launoy.

La primera aparición de Odette ocurre en el capítulo séptimo, cuando María se decide a visitar al poeta en su estudio de la Golondrina en pleno Barrio Latino y tras esperar un tiempo en el estudio vacío al que le ha conducido una anciana, se encuentra con Odette:

-¿Es usted Odette? ¿Verdad? ¿Es usted la prometida de Denis Pravier?

La joven tenía unos ojos de color de acero y su pelo era rubio; había en su continente un aire de timidez. Estuvo callada, sin responder a María, y ésta, bruscamente, exclamó:

-¡Usted, Odette, no quiere a Denis! –preguntó sonriendo melancólicamente la desconocida.

-No le quiere usted, porque de otro modo, al verme a mí aquí, en su estudio, se hubiera enfurecido usted o hubiera roto a llorar.

-¡Oh, qué idea! –exclamó Odette. (AZORÍN: 1998a, 1399)

Destaca Azorín los ojos «acerados» y el cabello rubio del personaje junto a su aire de timidez permaneciendo en silencio tras encontrarse con la aún desconocida María en el estudio. Desde luego, la breve pero esencial prosopografía del personaje, insistiendo en el cabello y los ojos, recuerda instantáneamente a personajes femeninos propios del imaginario simbolista que ya analizamos detalladamente en la primera etapa novelística de Azorín. Igualmente, se observa ya un contraste evidente entre el carácter introvertido, silencioso y pausado de Odette y la personalidad desenvuelta y seductora de María quien ha desconcertado ya a la prometida de Denis expresando abiertamente sus dudas sobre su amor.

-¡Cómo me gusta a mí Bretaña, con sus páramos de cielo bajo, y sus brezos y pedruscos! ¿Os iréis a Bretaña tú y Denis cuando os caséis?

-¡Ah, casarnos! –dijo por lo bajo, con más honda melancolía, Odette.

-Odette: tú eres muy bonita y dulce; tu carácter es el de tu tierra; hay en ti una tristeza que me atrae. Odette, Denis no te abandonará.

A esta sola idea de un posible abandono Odette comenzó a sollozar. Y María Fontán le pasaba la mano por la cara como se acaricia a un niño. (AZORÍN: 1998a, 1399)

Prosigue la conversación entre ambas mujeres y María expresa su admiración por el paisaje de Bretaña, el cual identifica asimismo con el carácter de Odette: «tu carácter es

el de tu tierra; hay en ti una tristeza que me atrae». Dicha afirmación resulta interesante, porque aparentemente el poso de melancólica tristeza herencia directa de su madre y su linaje que ocasionalmente domina el ánimo de María explicaría la atracción que ella misma siente por la tristeza que parece desprenderse de la bretona. Además, esta atracción melancólica o lánguida parece no limitarse sólo a María, sino también al propio Denis Pravier, prometido de Odette, puesto que acto seguido afirma: «Denis no te abandonará» ¿Ambas oraciones seguidas quedan unidas por una relación de causa-consecuencia? Dada la disposición, resulta lógico pensar que esta tristeza del personaje sea una de las razones que atrae al poeta y por las que no abandonará a Odette. Ya hemos apuntado unas líneas más arriba que la descripción física de Odette entronca con el imaginario finisecular y simbolista, concretamente con un tipo femenino idealizado y espiritual. En consecuencia, la atracción por la belleza de estilizada languidez y aura melancólica del personaje que experimenta el poeta Denis Pravier e igualmente María Fontán –cuyo espíritu también tiene toques de «artista»– debería interpretarse como una atracción por el ideal estético.

El retrato de Odette nos recuerda a personajes femeninos de las primeras novelas de Martínez Ruiz *Azorín* y, concretamente, pensamos que existe una relación estrecha con *Ella* de *Diario de un enfermo*. Recordemos que bajo la influencia estética del prerrafaelismo, dicho personaje estaba caracterizado como una figura vestida de negro, rubia, pálida, cuyos ojos se convierten en el elemento descriptivo esencial: «llameantes, tristemente aleteadores», «luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada», «una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión». Como en el caso de Odette, en *Ella* no pasaba inadvertida la tristeza y la melancolía que desprendía su figura unida a la vez a la fuerza «llameante» de los ojos. Cuando analizamos el personaje de *Ella* en el apartado del trabajo correspondiente a *Diario de*

un enfermo, ya apuntamos que sus rasgos podrían aplicarse igualmente a otras creaciones femeninas de Martínez Ruiz Azorín: el tono melancólico, triste y gris de *Ella* en *Diario de un enfermo* es el mismo que se apreciará en la Odette de *María Fontán*.

Odette, queda definida a lo largo de la novela por esta triste melancolía que halla su expresión literaria a través de sus ojos «acerados» que reflejan la tierra de Bretaña con todas sus connotaciones:

El mar sombrío de Bretaña estaba lejos; las landas de Bretaña con sus brezos y sus dólmenes estaban lejos. Pero desde la lejanía se reflejaban en los ojos acerados de Odette e influían tristeza en la persona de esta grácil joven. A su vez, la melancolía de Odette suscita la tristeza milenaria de María Fontán. Y la tristeza de María envolvía, como en un ambiente misterioso, la persona de Denis, el poeta, y hacía revivir en él la tristeza connatural en todo verdadero poeta (AZORÍN: 1998a, 1409)

Es la misma tristeza que se apoderaba amargamente de la joven en el capítulo XVI, tras saber de la farsa de la obrerita que lleva a cabo María Fontán ante un afamado modisto, que ya comentamos a propósito de los «juegos sociales» de la protagonista. Es así como sabemos por boca de Denis el origen humilde de Odette, quien ha tenido que abandonar su tierra y marchar a París en busca de un sustento económico que le permita ayudar a su madre viuda y la granja que posee (AZORÍN: 1998a, 1419). En el capítulo XIX «Las ocas», para sorpresa de sus amigos, la protagonista, desaparece de París durante quince días y a su regreso sabemos que ha pasado este tiempo en Bretaña encontrándose allí con la madre de Odette en su granja:

-María, tú has estado en Bretaña; hay algo en ti que me hace presentir a Bretaña.

-Y he subido a un faro de 62 metros de altura. Y desde lo alto he extendido mi vista por el mar. Ese faro, edificado en la punta de Penmarch, es el de Eckmühl. No he visto nunca un faro más bonito. Verdad es que no había visto nunca faros. En lo alto de la torre he estado hablando con el torrero. Y me ha contado cosas muy interesantes. No tanto, para Odette, al menos, como las que otra persona me ha referido. A esa persona, que vive en una granja, la conoce mucho Odette. ¡Y qué esfuerzos he tenido que hacer para que se viniese conmigo a París! (AZORÍN: 1998a, 1425)

A pesar de los esfuerzos de María por convencer a la anciana para que la acompañe, esta no puede abandonar a las ocas de su granja, por lo que permanece en Bretaña.

Acto seguido, en el capítulo XX «Fluctuación», sabemos que han pasado ya tres años desde que María aceptara la propuesta de Lucien de Launoy, en el XXI María se convierte en su heredera y en el XXII aparece ya como duquesa viuda de Launoy pasado el luto correspondiente. Es en este capítulo, tras la elipsis temporal existente entre los tres capítulos, que volvemos a tener noticias de Odette:

Cuando se marchaba Denis, María le ha dicho:

-¿Y nuestra querida Odette? Hace mucho tiempo que no me escribe. ¿Te ha escrito a ti?

-Cuando se es feliz, querida María, no se escribe a nadie. Odette es feliz con sus dos chiquitines, en la magnífica granja de junto al mar que tú le has regalado. Su marido es una excelente persona.

-Sí, los ojos de Odette no podían dejar de ver el mar; aquellos ojos y el mar eran una misma cosa. ¡Y qué cosa es también la vida! ¡Cómo nos junta y cómo nos separa! (AZORÍN: 1998a, 1432)

Finalmente, la joven bretona ha regresado a su tierra, aquella que sus ojos reflejaban constantemente y a la que estaba ligada para llevar una vida de dichosa felicidad. Nada más se nos dice, y quedan sumidos en la indefinición los motivos, sentimientos o palabras que justificarían o explicarían la ruptura y la separación entre Denis Pravier y Odette. Nada de eso importa en la ficticia y purificada realidad que ha creado Azorín en su novela: el regreso de Odette simplemente se debe a la necesidad natural de reintegrarse con el paisaje (físico y espiritual) que le pertenece; el resto es accesorio para el novelista. Tampoco sabremos nada de la despedida entre María y Denis, como si en esta «novela rosa», Azorín evitara a su protagonista, y al lector, aquellos momentos amargos, como debería serlo la separación entre dos íntimos amigos.

En el capítulo XXVIII ya en Madrid, María emprende un inesperado viaje hacia su pueblo natal, Escalona, y mientras el vehículo avanza por la carretera la protagonista reflexiona:

A veces, la Fontán manda parar y desciende unos momentos; coge en los lindes del camino unas florecitas silvestres, como las cogía en su niñez, y se forja la ilusión de que el tiempo no ha pasado. Ni que han existido, para ella, París, ni el Luxemburgo, ni el parque de Monceau, ni su palacio en la calle del mismo nombre que el parque. ¿Y dónde están en estos momentos Denis Pravier y Odette Le Braz? ¿Y dónde la plaza de la Concordia y los grandes almacenes? Todo es ahora como un sueño (AZORÍN: 1998a, 1445)

Como la propia protagonista al final de la novela, los compañeros parisinos de María Fontán parecen esfumarse y desaparecer como sombras, como las creaciones de un sueño que se desvanece ya lejano, quedando sólo el presente más inmediato.

Resulta muy útil servirse de los planteamientos de Alicia G. Andreu como punto de partida para el análisis de la protagonista, quien analizaba, como hemos visto, los aspectos propios de la novela rosa que Azorín incorpora en su *María Fontán*. Hábilmente, Azorín, desde su abierta y flexiva concepción del género literario, ha incorporado y fundido su discurso literario con el discurso de la novela rosa, en un intento de acercar su obra al gran público lector de mediados del s. XX (ANDREU: 2007, 24). Pero como hemos dicho, este tan sólo es el punto de partida, puesto que en su reelaboración genérica el escritor perfila una protagonista que presenta rasgos que van mucho más allá de las convenciones propias del género: una nueva muestra de su continua experimentación novelística. Es así como se enredan el gusto consumista de María y su fortuna con un espíritu filantrópico y desprendido que se rebela contra una sociedad frívola y superficial, como demuestran sus continuos experimentos o juegos sociales que pretenden indagar en la naturaleza moral de quienes le rodean. María parece encarnar una propuesta equilibrada entre una vida desenvuelta y fuerte, a la vez que, puntualmente, da muestras de una aguda inteligencia y sensibilidad junto con una melancólica tristeza. Se convierte así en una muestra más de la reconciliación de la dicotomía entre inteligencia y vida que tan problemática había resultado en los inicios literarios del escritor de Monóvar.

María Fontán, con todas las complejidades anímicas y espirituales que Azorín deja entrever, es la dueña absoluta de su realidad literaria, esta realidad literaria mezcla de realismo e idealismo en la que el escritor parece querer reducir a la mínima expresión todos aquellos elementos que distorsionarían y alterarían una realidad de armónica

pureza. Otra cuestión es que el propio escritor nos advierta, sutilmente y no de manera abierta como en sus novelas vanguardistas, que lo que leemos no es la «realidad», sino que es su «realidad literaria», una realidad estilizada que se sirve de la base de lo real para abordar una realidad trascendente donde abordar las grandes ideas y pensamientos. Es de esta manera, sutilmente, como María Fontán y el resto de personajes que la acompañan quedan envueltos en una atmósfera vaporosa de indefinición, silencios y elipsis que no hacen más que incidir constantemente en su condición de personajes literarios.

10.2. SALVADORA DE OLBENA (1944)

Como *María Fontán*, la última novela de Azorín supone una nueva «realidad creada, una combinación entre realidad material y realidad espiritual, donde el novelista ha prescindido de cualquier ruido que inquiete o contamine un mundo literario propio purificado y sublimado (LIVINGSTONE: 1970, 105). No obstante, este planteamiento inicial de Livingstone sobre las dos últimas novelas del escritor monovero admite y requiere ciertos ajustes que conviene enunciar ya brevemente una vez estudiado el personaje de María Fontán y antes de abordar el de Salvadora, puesto sí bien es cierto que su lectura transmite una honda sensación de reposado equilibrio, como ya vimos en *María Fontán*, también se observan «grietas» o fisuras a través de las cuales el lector puede entrever sentimientos de honda y reflexiva melancolía. Como se apreciaba en el poso de tristeza que dominaba a la Fontán ocasionalmente, especialmente en contacto con su amiga Odette, y como se desprende obviamente del final de *Salvadora Fontán*, al cual ya hemos aludido anteriormente:

Salvadora venía adeliñada severamente; traje sastre de luto, guante negro, bolso negro. Trascendía su persona a tristeza, que no vi en ella nunca; estuvo recorriendo todos los tablares; contempló subida a un ribazo la ciudad; el musgo orlaba de verde el breve charol del zapato. Se sentó, al cabo, al pie del laurel y sacó un librito del bolso; volumen encuadernado en piel roja, con los cantos dorados. Puedo asegurar que era un libro de versos. Leyó largo rato; al levantarse, estuvo mirando atenta el laurel; arrancó una hoja y la

intercaló en el libro. Ya sonaba el Ángelus; se encendía en puntitos brillantes las luces de la ciudad (AZORÍN: 1998a, 1555)

La figura enlutada y solitaria de Salvadora, observando la ciudad desde la lejanía, mientras lee un libro de poemas al lado del laurel de su huerta –símbolo de la purificación, el alivio y la curación– expresa indudablemente un hondo abatimiento. Como nos cuenta la huerta de Salvadora –voz narradora del último capítulo de la novela «La huerta vieja»–, el laurel ha acompañado desde siempre los paseos de Salvadora por la huerta, primero como niña alocada y alegre que jugaba y corría por los tablares, después como moza «meditativa» acompañada de su padre y, tras muchos años, ahora como mujer madura. Pasan los años y Salvadora envejece, sólo el laurel permanece inalterable pese al transcurrir del tiempo: «Y el laurel, seguro de su inmarcesibilidad, veía impasible caer las hojas y consideraba con indiferencia el próximo invierno» y «Pasó el tiempo; el laurel siempre era el mismo» (AZORÍN: 1998a, 1554). El árbol inmutable y curativo se une con la poesía y la literatura cuando Salvadora introduce una de sus hojas entre las páginas del libro que ha estado leyendo. Azorín expresa magistralmente a través de este bello símbolo el sentido de la creación poética como refugio literario bajo el que cobijarse ante el inevitable paso del tiempo. Y en relación a esta idea, en el capítulo tercero había afirmado:

Hasta ahora hemos escrito historia; de ahora en adelante escribiremos novela. No podrá nadie tasarnos la fantasía. La historia se reduce a bien poca cosa: una señora llega, de madrugada, a su casa solariega, en una vetusta y castellana ciudad [...] Y en este punto, al despedirnos de la historia, entramos en el terreno de la novela; para decirlo con más amplitud, en el terreno de la verdadera verdad. (AZORÍN: 1998a, 1461)

Azorín proclama una idea que le ha venido acompañando con matices desde sus inicios: la superioridad de la ficción. La historia, la realidad tangible, no deja de ser un elemento accesorio, la base sobre la que partir hacia el ensueño y el ideal. A partir de la realidad crea el escritor un mundo ficticio mediante el cual intenta entender la realidad que le circunda y que le sirve de refugio del poder aniquilador del tiempo. Esta interpretación explica la congoja que el crítico Darío Fernández Flórez experimentaba

en 1948 tras acabar de leer *Salvadora de Olbena*: «cuando concluimos su lectura una sosegada tristeza nos invade» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 286). Esta sosegada desolación es una constante temática de la literatura azoriniana, incluso en esta última etapa donde quiebra sutilmente la equilibrada realidad ficticia purificada y armónica en que se funden el realismo y el idealismo.

10.2.1. ¿Tres pretendientes?

De la misma forma que su inmediata predecesora, la última novela de Azorín tuvo su primer esbozo literario en un relato breve homónimo publicado también en *La Prensa* de Buenos Aires el catorce de mayo de 1944, y que asimismo formaría parte posteriormente de las *Memorias inmemoriales* en 1946 como el capítulo LXVII, mientras que «La toledana», fuente de *María Fontán* es el LXVIII. Y como ocurría con «La toledana y *María Fontán*, existe una variación considerable entre la *Salvadora* del cuento y la protagonista de la novela, puesto que la primera parece atraer la desgracia y la muerte a todos aquellos que la envuelven. En la novela, en cambio, no queda rastro alguno de esta fantasía puesto que Azorín ha decidido prescindir de la intriga misteriosa y fatal del cuento propia del romanticismo del terror gótico. Respecto a esta cuestión y el subtítulo de *Novela romántica*, nuevamente cabe indicar la particular reinterpretación y apropiación de los géneros que caracteriza la trayectoria del escritor y que hemos observado igualmente en el precedente inmediato de *María Fontán*. El escritor se plantea ahora una reformulación del espíritu o el *zeitgeist* romántico a partir de unos axiomas estéticos basados en la medida y la contención expresiva, lo cual no ha de ir en perjuicio de la intensidad emotiva de la historia o el personaje, como habrá podido apreciarse en las citas anteriores. Una «equilibrada moderación» romántica cuya idea resume a la perfección Livingstone en su libro: «Su romanticismo, como lo señala muy cuidadosamente el autor, no es el de las pasiones exaltadas –las que no trascienden el

mundo real–, sino el que nos transporta a un mundo etéreo más allá del deseo material, un mundo ilusorio, fantástico» (LIVINGSTONE: 1970, 141). Y así lo corrobora el mismo Azorín en el capítulo XIII de la novela cuando se refiere a Salvadora y Ricardo de Valdecebro en los siguientes términos: «Independientemente de las cosas, la sensibilidad, en estos dos ultrarrománticos, se lanza a un remoto territorio de ensueño» (AZORÍN: 1998a, 1483).

El relato se inicia con la llegada de la protagonista a su ciudad de origen: Olbena. Rápidamente, el lector conocedor de la obra azoriniana, recordará las ciudades castellanas a las que tantas páginas ha dedicado el monovero, especialmente en su *Don Juan* y también la Segovia de *Doña Inés*. La llegada de Salvadora viene motivada por su huida de su amante, el conde Ricardo de Valdecebro con quien acaba de romper su relación. Por descontado, el inicio guarda una estrecha semejanza con el principio de *Doña Inés*. Pero la similitud, como ya sabemos, no concluye aquí y Salvadora, como podemos leer en el retrato del capítulo VI, es una mujer de treinta y dos años que se encuentra ya en el inicio de su declive advirtiéndolo marchitándose de su juventud, con toda la melancolía que ello suele comportar en los personajes femeninos de nuestro escritor. Pero, de la misma forma, como corresponde al atractivo que desprenden igualmente estas atractivas y seductoras mujeres maduras que crea Azorín, pronto aparecen en la novela tres supuestos pretendientes que acompañan a la bella mujer. No obstante, por diversos motivos, ninguno será capaz de dar buen término a sus propósitos... Aunque este supuesto «fracaso» de los pretendientes que acabamos de avanzar requiere un análisis más detallado.

El primero de ellos no es otro que el ya citado Ricardo de Valdecebro quien, desconcertado, ha seguido a Salvadora hasta Olbena. El segundo es Paco Ardales, joven poeta cuya figura nos remite irremediabilmente al personaje de Diego el de Garcillán en

Doña Inés. El tercer vértice de este peculiar triángulo de pretendientes es el anciano Juan Pimentel, medio pariente de Salvadora y quien la había cortejado tiempo atrás, como sabemos por el mismo don Juan en el capítulo xxx: «Salvadora y yo habíamos tenido quereres cuando ella era grandullona y yo ya machucho» (AZORÍN: 1998a, 1536). A partir de estos tres pretendientes se desprende lógicamente una divergencia importante respecto a *Doña Inés*, puesto que la trama amorosa en torno al personaje de doña Inés de Silva se limitaba a Diego el de Garcillán, mientras que en *Salvadora de Olbena*, existe una complicación mayor dada el amplio abanico de candidatas. El tema de los pretendientes amorosos en las tres novelas de protagonismo femenino resulta especialmente atractivo si atendemos un momento al análisis de Leon Livingstone en su estudio de la novela azoriniana. En *Doña Inés*, los esfuerzos de la protagonista por «escaparse de las limitaciones del tiempo» terminaban acentuando la separación de edad entre ella y Diego Lodares, adaptando finalmente la protagonista su sentimiento amoroso hacia un reposado amor piadoso y caritativo hacia los niños más desvalidos. En *María Fontán*, sin embargo, se opera un cambio como ya dijimos, y su impetuoso carácter se complementa con el joven Roberto Cisneros por lo que la diferencia de edad entre la mujer madura y el hombre joven no resulta un problema. A continuación, Salvadora, quien ha sido presentada en el capítulo sexto como una equilibrada muestra de juventud y madurez, «tiene la dama la jovialidad de la puericia y la circunspección de la madurez» (AZORÍN: 1998a, 1469), hace gala de toda una «versatilidad amorosa» en tanto que sus pretendientes representan diversas edades: la juventud de Paco Ardales, la madurez de Ricardo Valdecebro y la senectud de don Juan Pimentel (LIVINGSTONE: 1970, 142).

La primera aparición de Ricardo Valdecebro se produce en el capítulo VII «Valdecebro». Antes, en los capítulos I, II, IV y V, encontramos una muestra

paradigmático del perspectivismo narrativo que define *Salvadora de Olbena*, puesto que cada uno de ellos muestra distintas «partes» o «fragmentos» de la ciudad vista desde un mismo momento: el quince de diciembre sobre las dos de la mañana, poco después de la llegada del tren de la 1,45 en el que viajaba la protagonista. Cada capítulo presenta una faceta de Olbena, «as if the city were a giant jigsaw puzzle composed of pieces of four shapes and colours» (GLENN: 1973, 107). Según Glenn, Azorín se apropia de las técnicas de las artes espaciales y yuxtapone elementos en el espacio en lugar de seguir una secuencia temporal para lograr una sensación de actividad simultánea, acumulando así múltiples sensaciones «percibidas» en un mismo momento, como se desprende de los títulos de los capítulos: «Los relojes», «Las luces», «Los ruidos» y «La lluvia». Esta descripción se ha visto interrumpida en el capítulo III, en el que el narrador nos advierte:

Hasta ahora hemos escrito historia; de ahora en adelante escribiremos novela. No podrá nadie tasarnos la fantasía. La historia se reduce a bien poca cosa: una señora llega, de madrugada, a su casa solariega, en una vetusta y castellana ciudad [...] Y en este punto, al despedirnos de la historia, entramos en el terreno de la novela; para decirlo con más amplitud, en el terreno de la verdadera verdad (AZORÍN: 1998a, 1461)

Afirma así, como ya hemos apuntado anteriormente, la superioridad de esa estilizada realidad creada por el arte de la que brota la «verdadera verdad» de la poesía y la literatura, alzándose sobre la simple enumeración «anodina» de los hechos que supone la historia. Es esta una idea que Azorín ha desarrollado ampliamente a lo largo de su obra como hemos podido apreciar en otras novelas, pero que resulta especialmente interesante conectar con el capítulo XLI de *Doña Inés* «La historia y la leyenda», dada la relación existente entre las dos novelas (GLENN: 1973, 109): «La leyenda ha vencido a la historia. La leyenda es más verdad que la historia. La leyenda hace cristalizar sentimientos e ideas que están en la conciencia de todos [...] La leyenda vence a la historia» (AZORÍN: 1998a, 755-756).

En el capítulo sexto, ya en la casa familiar Salvadora recuerda brevemente el pasado y el final del capítulo se cierra con su breve retrato literario que nos muestra una mujer bella, elegante y reflexiva:

Salvadora es llenita y airosa; sus movimientos son ágiles; es fuerte y dura; el pecho avanza redondeado; los brazos, al enlazar con el torso, son carnosos; como en la faz ovalada, blanca y con suave carmín, son también carnosos los labios. Y los ojos, entre ceniza y verde, están ensombrecidos por largas pestañas. Prefiere Salvadora, para diario, el traje sastre; gris oscuro o azul intenso [...] Cuando se la requiebra, muestra en un breve momento las dos predisposiciones: ríe, ladea la cabeza, se ajusta y reajusta nerviosa la sortija en su mano izquierda y pregunta: “¿De veras?” En seguida se muerde los labios y se pone seria (AZORÍN: 1998a, 1469)

Por tanto, una vez presentadas la ciudad y la protagonista, puede hacer ya acto de presencia el primer pretendiente de Salvadora, quien acaba de llegar en el mismo tren de la 1,45 siguiendo a la protagonista. Nada más alojarse en su habitación del hotel del Comercio, el conde de Valdecebro intenta escribir una carta dirigida a Salvadora:

Sentado de nuevo, la pluma comenzó a rasgurar lo que sigue: “Querida Salvadora: No sé cómo pintarte el estupor que me sobrecogió cuando recibí la carta en que rompías nuestras lícitas relaciones. ¡Cuánto he sufrido, amada Salvadora! Y luego cuando corrí a tu casa para conjurarte a que no me abandonarás, me quedé de una pieza; tú te habías marchado; un sirviente, a fuerza de propinas, rompió el secreto y me dijo que te habías ido a Olbena. Y yo, naturalmente, salí para esta ciudad en el primer tren” [...] Se detuvo en este punto Valdecebro; no sabía lo que añadir [...] No le gustaba a Valdecebro el giro de la epístola; dejó el papel a un lado y comenzó a escribir en otro [...] No escribió más; el tiempo iba pasando, y ya eran, con tanto titubeo las tres de la madrugada. Consultaría con la almohada la decisión y otro día resolvería el asunto. Cogió este pliego, lo juntó con los otros y en vez de destrizarlos, los estrujó en forma de bola. No había cesto de papeles en el cuarto, y Valdecebro abrió el balcón y lanzó a la calle los pliegos aburujados. (AZORÍN: 1998a, 1471-1472)

El conde es incapaz de expresar por escrito aquello que verdaderamente desea decir a Salvadora, ninguna de las cartas de prueba que empieza a redactar le satisface porque resultan incompletas o inexactas y terminan siendo descartadas. Obviamente, la primera de ellas sirve al lector para conocer el motivo de la llegada de Salvadora y Ricardo a la ciudad, quien estupefacto por la ruptura decide seguirla. Curiosamente, nada más sabemos al respecto y no se apunta explícitamente en la novela ningún motivo que explique o justifique la decisión de Salvadora. Nuevamente, en esta realidad estilizada que ha creado Azorín, como ocurría también en *María Fontán*, la narración escamotea deliberadamente al lector información y los hechos quedan cubiertos de una capa de

indefinición que descarta el conocimiento de una «verdad única» que explique los hechos narrados.

Reaparece Valdecebro en el capítulo XIII «Vinos del Priorato», en el cual, como comentamos al principio, describe el autor el carácter «ultrarromántico» de Salvadora y el conde. Respecto a Valdecebro, son especialmente ilustrativas las siguientes líneas:

Se complace Valdecebro en dejarse arrastrar por la corriente perennal del tiempo. Fruye la melancolía de quien, poseyendo medios para satisfacer un deseo, se abstiene de satisfacerlo, por no encontrar, tras la satisfacción, la aridez de lo cumplido. Siempre podrá decir Valdecebro que él conserva la posibilidad de llegar a una sensación que está casi tocando y no quiere alcanzarla (AZORÍN: 1998a, 1483)

Se complace el personaje masculino en el deleite del ideal, puesto que una vez satisfecho su deseo la realidad no ha de ser tan completa o hermosa como la indefinición de su proyección ideal. Esta predisposición anímica explica el devenir que ha de seguir la relación entre Ricardo y Salvadora a lo largo de la novela, quienes tras la ruptura parecen gozar del estancamiento de su relación en una «sensación de vagoriedad», en una zona indeterminada que les permite complacerse «en sentirse unidos, sin estar unidos» (AZORÍN: 1998a, 1483). Salvadora no ha respondido al recadero que Ricardo Valdecebro le ha enviado y el conde, acorde con su ánimo, decide no insistir ni forzar el encuentro de un modo abrupto, dejando pasar los días en Olbena hasta que se produzca «necesariamente» el encuentro con su amada. Mientras, en un bodegón contiguo al caserón de Salvadora, el conde disfruta de los vinos de la región y lee el *Arte de amar* de Ovidio y las palabras del poeta sirven de consejo para la determinación de pausada y tranquila resistencia del amante: «Si no fuera con vosotros bastante cariñosa y afable, sufrid y tolerad. Dobleándolas con suavidad se enderezan las encorvadas ramas, y se quiebran violentándolas con fuerza» (AZORÍN: 1998a, 1484).

Ricardo de Valdecebro, conde de Valdecebro, no es un romántico de atar sino un romántico mansueto. Su nombre le predestinaba al romanticismo arrebatado; un romántico ha de ser, en la novela, mucho más en el teatro, conde o marqués, y ha de llevar un apellido sonoro. Todas las criaturas, en esta historia, son entes de razón; todo está creado arbitrariamente; Valdecebro, es como una sombra que vaga por una vieja ciudad; sombra sin consistencia [...] Ha creado el autor un personaje, a su pesar, sin propósito deliberado, y ahora este

personaje, distinto del que soñaba, lo mancipa. No quiere dejarlo de la mano; lo lleva a casa de Magraner y lo conduce ahora a casa de Salvadora de Olbena. Ha dudado, con todo, Valdecebro, en venir a la mansión de su amada (AZORÍN: 1998a, 1489)

En el capítulo tercero, el narrador ya advertía al lector que ahí concluía la historia y entrábamos en el terreno de la novela, «en el terreno de la verdadera verdad» (AZORÍN: 1998a, 1461). Por tanto, no debe resultar sorprendente que en el capítulo XV «En el zaguán», el narrador insista abiertamente en la condición de ente de ficción o «de razón» del conde Ricardo de Valdecebro de la misma manera que lo son «todas las criaturas en esta historia». Desde luego, no es la única muestra de la novela que nos revela su condición de metanovela, al incidir en los propios mecanismos de creación literaria. A estas alturas de nuestro trabajo, ya hemos hablado de la constante reflexión metaliteraria que define la esencia de gran parte de la creación azoriniana, abocada constantemente a un doble acto conjunto de creación y reflexión. No obstante, si en novelas como *Félix Vargas* o *Superrealismo* o en otras más cercanas temporalmente como *Capricho* o *La isla sin aurora*, la reflexión metaliteraria y la propia creación de la novela y el personaje se erigían explícitamente como los núcleos del discurso novelístico y Azorín mostraba desnudo el armazón de su obra, en *María Fontán* y, concretamente, en *Salvadora de Olbena* toda esa condición de obra de ficción se enmascara tras una aparente «realidad»; esa realidad que hemos definido a partir del análisis de Livingstone como una mezcla de realidad, ficción e idealidad.

Leyendo el inicio de este capítulo, recordamos el diálogo que mantenían autor y personaje en los capítulos XVII y XVIII de *Superrealismo*, «Barajar» y «Espejito», en los que el ente de ficción se convertía en un ser libre y autónomo de los designios de su autor: «-Claro; porque usted cree que yo soy su creación, y yo lo que soy es un ente distinto de usted, y libre.» (AZORÍN: 1998a, 887). De ahí la paradoja que expresa el narrador respecto al personaje de Ricardo de Valdecebro, quien libremente ha seguido

su camino alejándose de los deseos iniciales de su creador: «Ha creado el autor un personaje, a su pesar, sin propósito deliberado, y ahora este personaje, distinto del que soñaba, lo mancipa». Si el autor había escogido un apellido sonoro para su personaje acorde con un romanticismo desatado e impetuoso, «su nombre le predestinaba al romanticismo arrebatado», precisamente el conde no destacará, como hemos podido leer hasta ahora, por una naturaleza impulsiva y desatada –sólo parece intuirse cierta impulsividad en la decisión de seguir a Salvadora hasta Olbena, pero después queda totalmente diluida–, sino todo lo contrario y sus actos lo retratan como un «romántico mansueto». Empero, el autor parece resistirse a «dejar de la mano» a su personaje y lo «conduce» a casa de Salvadora, para que se produzca así el primer encuentro, «el acto trascendental», entre los antiguos amantes tras la precipitada ruptura... Pero, nuevamente, Ricardo de Valdecebro hace gala de su autonomía y se distancia del propósito de su autor mientras reflexiona en voz alta con Filomena, la criada de su amada:

Tú también debes de formar parte integrante de la concepción del autor; quiero decir, de la idea primordial que el autor formó de su libro. No creas que desvarío, Filomena; aunque voy por la vida como al descuido, pongo atención en todo. ¿Y sabes tú lo qué es la vida? La vida es una ilusión; vivimos y no sabemos que vivimos. Somos como fantasmas que cruzan un momento por el inmenso espacio de las constelaciones [...] El mundo no existe; nosotros no existimos tampoco. Estoy sentado en este banco y no lo estoy. En la fugacidad universal, ni tú ni yo, ni Olbena, representamos nada. Pensamos un momento que tenemos ser, puesto que pensamos, o creemos pensar, y luego a luego desaparecemos (AZORÍN: 1998a, 1490)

¿Qué importa el «trascendental» encuentro con Salvadora comparado con las meditación ontológica sobre la propia existencia? Ricardo de Valdecebro es sabedor de su condición de ente de ficción, como así se lo recuerda a la propia sirvienta Filomena, «un ruiseñor que canta dulcemente para mí» (AZORÍN: 1998a, 1489), y es así como pone en cuestión la existencia de la realidad o el mundo que les circunda. Las ideas expresadas por el conde son constantes temáticas dentro de la obra de Azorín, como hemos podido comprobar en novelas anteriores y como formulaba magníficamente en el

final de *Capricho*: «El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte» (AZORÍN: 1998a, 1286). Quizás el lector crea que queda libre de las dudas existenciales de Ricardo de Valdecebro, las cuales sólo le afectarían a él como ente de esa realidad ficticia, pero sus pensamientos, indudablemente, van más allá de las páginas de la novela trascendiendo sus límites, puesto que, como los personajes de la obra, resulta fácil identificarse con la nada que representa el ser humano ante la «fugacidad universal».

No sólo ha eludido Azorín el «decisivo» encuentro entre Salvadora y Ricardo de Valdecebro ejerciendo así el conde su completa libertad como creación independiente, sino que en el capítulo XVII «El retrato», encontramos a Valdecebro posando junto a Salvadora para una fotografía que ha de realizar otro de sus pretendientes, el joven poeta Paco Ardales. Los dos antiguos amantes posan ahora junto al «inmarcesible laurel» mientras «filosofan» con Ardales sobre el tiempo, quien, finalmente encuentra el plano y el enfoque adecuado: «-Conozco, Salvadora, que está pasando el tiempo y que le tengo a usted inmóvil junto al inmarcesible laurel» (AZORÍN: 1998a, 1495) y «- ¡Vamos, Salvadora, un segundo de inmovilidad! ¡Vuelva usted a sonreír! (AZORÍN: 1998a, 1496). Las palabras de los tres personajes asociadas a la simbólica presencia de la máquina fotográfica nos remiten al ya citado capítulo XXXIX de Félix Vargas, fundamental para entender el valor de la imagen en la estética azoriniana:

Con toda el alma se aferra Félix al momento presente. Y en esta tarea le ayuda fiel y esforzada su maquinita fotográfica. Empeño de los dos en captar el tiempo y las cosas; su trabajo para aprisionar el segundo que se desliza [...] Las locomotoras que representan tiempos, afanes, esperanzas, alegrías tristezas, tragedias de gentes que ellas arrastran por el mundo y conducen de una parte a otra. Caza de mariposas, aquí en la estación de Amara, de estas locomotoras que lleva cada una su nombre; nombres de personalidades, montañas, ciudades vascas. La maquinita fotográfica las va cogiendo, día por día, conforme van apareciendo [...] La maquinita fotográfica, inerte entre las manos de Félix; esta máquina enseña al poeta una gran cosa: le enseña conjunciones y oposiciones de líneas que él no puede ver. (AZORÍN: 1998a, 851-852)

Como bien explica el crítico, las rápidas locomotoras –también transfiguradas en mariposas huidizas– simbolizan la vertiginosa fugacidad del paso del tiempo. Tal y como explica Antonio Risco en su libro, ante el devenir imparable y fugaz del tiempo, el poeta se vale de la cámara fotográfica como mecanismo de observación y estudio de la realidad. De esta manera, la imagen de la fotografía ayuda al escritor a fijar el momento presente con detalle, escapando así a limitaciones temporales mediante una concepción unitaria del tiempo (RISCO: 1960, 13-15).

No obstante, justo en el capítulo anterior, el valor de la imagen parecía haber quedado en entredicho por el propio Ardales:

El decir que las imágenes son lo esencial en el arte de escribir, me parece absurdo; no es verdaderamente escritor quien no sabe escribir secamente, escuetamente, sin una sola imagen. La imagen es lo que envejece en arte; la imagen es lo vulgar. Escribir con imágenes es hacer trampa en el juego [...] ¿Y cómo, con las imágenes, vamos a tener exactitud en lo que escribimos? ¿Cómo conciliar la verdad severa con el colorismo abigarrado de las imágenes? (AZORÍN: 1998a, 1493)

Aunque, realmente, consideramos que las palabras de Ardales no entran en contradicción con los parámetros de la estética azoriniana y el valor fundamental que juega la imagen en ella. El joven poeta rechaza la imagen «abigarrada» y «colorida» que se aleja de la «verdad severa»; las imágenes de Azorín no son estas imágenes que rechaza el poeta de Olbena, sino que buscan esa verdad de la que habla y que se hace patente en su deseo de inmovilizar el tiempo, sintetizando así lo fugaz/concreto y lo eterno/ideal, como bien se expresa al final del capítulo «El retrato»: «se goza de lo concreto al mismo tiempo que se pone el pensamiento en lo indefinido» (AZORÍN: 1998a, 1496).

Esta misma idea, presente de manera reiterada en las novelas del escritor, se amplía en el capítulo decimoctavo «La mano», donde volvemos a encontrar nuevamente a Valdecebro, Ardales y Salvadora quienes hablan sobre una mano de mármol encontrada entre otros restos arqueológicos:

-No podía imaginar la dama a que pertenecía la mano que, en el andar de los siglos, cuatro ciudadanos de una civilización que a la dama le hubiera parecido absurda, estuvieran despropositando con motivo de su mano –añade el doctor.

-Y la mano, ahora como hace tres mil años, va a coger algo, o se retira de algo –afirma Ardales.

-Lo indefinido –dice Valdecebro.

-O lo asidero –asegura Casal.

-¡Lo inaccesible! –exclama Salvadora, mirando a Paco.

-¡Sí, es verdad, lo inaccesible! –exclama también Ardales. (AZORÍN: 1998a, 1498)

Recordemos que en *María Fontán*, el personaje del poeta se había mostrado igualmente interesado por las manos de la protagonista:

-¡Oh, la mano es lo más expresivo en las mujeres! Su mano, María, es fina y larga. Parece que va a coger lo Infinito, que no se puede coger.

-¿Y por qué no lo real?

-Y lo real también: las cosas finas y delicadas, como una flor, un jarrito de Sèvres, una joya de oro. (AZORÍN: 1998a, 1397)

También en *Salvadora de Olbena*, las manos nuevamente son el símbolo e instrumento de la sensibilidad: unas manos largas y finas que parecen apresar «lo inaccesible», más allá de «lo indefinido» o «lo asidero». Si bien, la mano no es la de la protagonista, sí que está claro que es una mano femenina e incluso se establece una comparación con las de Salvadora: «-¿Y para qué quiere usted, Ardales, que yo ponga mi mano? / -Para que veamos que la de usted es más bonita que la de esta dama que vivió hace tantos siglos.» (AZORÍN: 1998a, 1498).

A partir de lo visto, pensamos que tal como ocurría con otros personajes femeninos de las novelas de Azorín, los capítulos que acabamos de comentar nos permiten apreciar nuevamente como la figura de Salvadora queda asociada a la reflexión metaliteraria: a sus límites y objetivos.

Para concluir con el personaje de Ricardo de Valdecebro, realmente nada más sabremos ya del conde. Todavía aparecerá acompañando a Salvadora y Paco Ardales en los capítulos XX y XXI cuando los personajes visitan al romántico científico Ontiveros o en el locutorio de las Descalzas franciscanas. A partir de aquí, el personaje del antiguo

amante de Salvadora desaparece por completo de la narración y no volvemos a tener noticias suyas. La novela sigue por otros derroteros: la construcción de la imagen «múltiple» de Salvadora mediante los testimonios de diversos personajes entre los capítulos XXIII y XXIX y la «relación» de la protagonista con don Juan Pimentel entre el XXX y el XXXIV. Dada la independencia del personaje de Valdecebro, resulta lógico que Azorín no se preocupe por cerrar la línea argumental del personaje y que desaparezca de la narración sin haber llegado a cumplir del todo el propósito inicial al que su sonoro nombre parecía predestinarle según los deseos de su autor, para quedar diluido en una mansa melancolía como mero amigo y acompañante de Salvadora.

El segundo de los «pretendientes» de la protagonista es el ya citado poeta Paco Ardales, a quien ya hemos encontrado en compañía de Salvadora y Ricardo de Valdecebro. Su nombre aparece por primera vez en el capítulo VIII «El doctor Casal», donde se le menciona como participante en la tertulia del Casino (AZORÍN: 1998a, 1472). En el capítulo siguiente lo encontramos hablando, o más bien escuchando puesto que sus intervenciones son escuetas, con el citado doctor Casal. El narrador nos describe a Ardales de la siguiente manera: «Paco Ardales era un muchacho de veinte años; propendía al verso; pero cortaba también con soltura la prosa. Había publicado ya un volumen de poemas que no gustó a la crítica; cosa original y delicada» (AZORÍN: 1998a, 1474). En el diálogo entre los dos personajes, el doctor Casal le comenta a Ardales «la novedad del día» que no es otra que la llegada de Salvadora a Olbena, conversación nada casual puesto que Casal parece conocer el «secreto» de Paco Ardales, el cual el lector desconoce todavía pero que ya intuye relacionado con Salvadora dado el rostro encendido de Ardales tras oír hablar de la protagonista. No en vano, concluye el capítulo Casal ensalzando la belleza «crítica» de Salvadora e invitando al joven poeta a visitarla:

-¡Qué bonita que es Salvadora de Olbena! ¿Verdad, Paco? Se encuentra ahora en la edad crítica; crítica en cuanto a la belleza y en cuanto a la inteligencia. Dentro de un momento, en cuanto volvamos al pueblo, voy a verla; me ha enviado una tarjeta llamándome; hubiera yo ido a visitarla sin tal requerimiento. ¿Quiere usted venir conmigo, Ardales? (AZORÍN: 1998a, 1476)

En el capítulo siguiente «En el tren», retrocedemos en el tiempo y sabemos entonces el «secreto» de Ardales, quien la noche anterior se ha encontrado ya con Salvadora en el tren de la 1,45. Sin embargo, antes de esa noche, el poeta ya conocía a Salvadora puesto que la había visto en Madrid donde acudía regularmente para publicar sus libros. No obstante, su carácter rebelde y cierto orgullo de clase le impiden visitarla y establecer una relación con su paisana: «Salvadora López de Ledona pertenecía a una familia noble del pueblo; no había existido trato entre la familia de Paco y la de Salvadora; vivía la familia de Salvadora como aislada de todas las demás familias de Olbena» (AZORÍN: 1998a, 1477). Pero cuando se encuentra inesperadamente con Salvadora en el tren un cambio opera en su interior respecto a ella:

Había en la lectora una honda atención a lo que leía; desde el primer momento, Paco advirtió que su antigua hostilidad se trocaba en simpatía. Y ese sentimiento se veía reforzado –en contra del mismo Ardales– por la indiferencia que la viajera mostraba hacia el viajero que acababa de entrar en el departamento, y, que, sentado ante ella, la estaba observando con embebecimiento. Poco antes de llegar a la estación de Olbena, Salvadora se levantó [...] Paco quedó con un sentimiento indefinible; simpatía repentina, sí; pero al mismo tiempo, irritación por el desdén hacia su persona, la de Ardales, que no era más, en suma, que un escritor bisoño y sin renombre.

Entre la simpatía admirativa, rebrotaba el sentimiento de su inferioridad respecto a quien estaba más alto que él por la estirpe. Y acababa haciendo una síntesis –síntesis consolatoria– de la inteligencia, que él poseía, y la belleza, que ostentaba Salvadora (AZORÍN: 1998a, 1478)

La visión de Salvadora, quien concentrada en su lectura ni siquiera repara en Ardales, suscita un sentimiento contradictorio en el poeta, debatiéndose entre la admiración por su belleza y un cierto resentimiento de inferioridad. Finalmente, el personaje masculino se complace recreándose mentalmente en la síntesis perfecta que surgiría entre su inteligencia y la indudable beldad de Salvadora, en una especie de complementariedad armónica entre hombre y mujer; tema que ya hemos desarrollado ampliamente en anteriores novelas.

En el capítulo XII, Paco Ardales sabe de la presencia de Ricardo de Valdecebro en Olbena y el doctor Casal le recomienda que acuda a María Rodríguez para que interceda por él ante Salvadora:

-Por fortuna o por desgracia, no soy físico de amores. No cae el amor bajo mi jurisdicción. Digo, cae cuando es frenético. Pero usted no está en ese caso. ¿Por qué no ve usted a María Rodríguez? Véala usted, Paco. María Rodríguez ha conocido a Salvadora siendo niña.

-Y usted doctor, ¿me recomienda que recurra a María Rodríguez, al modo que Calixto, en La Celestina, recurrió a la María Rodríguez de entonces?

-No hay paridad entre una y otra. No calumniemos, querido Paco, a María Rodríguez. (AZORÍN: 1998a, 1482)

En el capítulo XIV se produce el «encuentro» entre Ardales y María Rodríguez:

Tú no tienes fuerzas, en este caso, para que todo propenda al fin apetecido; otro será el que goce este resultado. Y ese otro ha llegado a Olbena [...] No te diré que siempre ha ocurrido que un novato se enamore de una mujer madura. He usado el verbo enamorar porque éste, y no el de enamorar, es el que conviene. Conviene a una apetencia del momento: fuego de virutas, en suma. Perdona, Paco, la aspereza de mis palabras; no he querido alcorzarlas. He desbuchado ya y no tengo que añadir nada a lo hablado.

Así hablaba María Rodríguez; hablaba en el fuero interno de Paco Ardales; así hacía hablar a María Rodríguez, Paco, en el devanar de sus pensamientos. Y como sospechaba que tal le iba a decir María, con otras palabras, renunció a la visita. (AZORÍN: 1998a, 1488)

Realmente, no se ha producido el encuentro entre María y el poeta, quien ha concebido «en su fuero interno» toda la supuesta conversación entre ambos. La inventada intervención de la medianera no hace más que mostrar las dudas y reparos de Paco respecto a una posible relación con Salvadora, viéndose incapaz de «vencer» a su supuesto rival Ricardo de Valdecebro y concibe así como «inevitable» la reconciliación entre Salvadora y el conde condicionados por el ambiente silencioso, viejo e inmóvil de Olbena: «el retorno que hacemos, en nosotros mismos, de nuestra vida actual a nuestra vida pasada, hacen que lo que estaba como disperso en la gran ciudad y se hubiera evanescido, se concrete y junte dos corazones en la ciudad distanciados» (AZORÍN: 1998a, 1488). Paco Ardales atribuye sus sentimientos a la pasión tantas veces repetida entre un hombre joven y una mujer madura, que no deja de ser algo puntual y simple «fuego de virutas». No por casualidad, el capítulo siguiente es «En el zaguán», en el cual encontramos a Ricardo de Valdecebro haciendo gala de su autonomía como

personaje literario y reflexionando en voz alta con la criada Filomena, evitando así el encuentro «transcendental» con Salvadora. De esta manera, el lector observa conjuntamente las dos «renuncias» de los personajes al amor de la protagonista, quienes, por motivos distintos, se ven incapaces de alcanzarla.

En cuanto a la relación de Ardales y Salvadora, volvemos a encontrar al poeta en los capítulos XVII «El retrato» y XVIII «La mano», los cuales ya comentamos a propósito del personaje de Valdecebro, y también en el XX «En el laboratorio», visitando con Salvadora y el conde al inventor Ontiveros. Mayor interés reviste, en cambio, el capítulo XXI «La soledad», en cuanto ilumina las relaciones entre estos tres personajes. Casal, Valdecebro, Salvadora y Ardales reflexionan sobre la soledad tras encontrarse con la abadesa de las Descalzas franciscanas en el locutorio del convento:

- La soledad es una fuerza –dice Valdecebro, ya acostumbrado en Olbena a la soledad [...]
- Me siento al borde de la soledad y no puedo entrar en ella, querido doctor –dice Salvadora.
- ¿Y para qué quiere usted entrar, Salvadora?
- Para ser de mí misma, doctor. La soledad me atrae; sobre todo en la noche, cuando todo calla y arden en mi escritorio unas velas bermejas. Lucen las llamitas en el silencio y brillan las estrellas en la inmensidad.
- ¿Qué dice usted a esto, Ardales?
- La soledad, sí; pero la soledad con alguien en quien podamos apoyarnos cuando la soledad nos desaliente. (AZORÍN: 1998a, 1508)

Salvadora anhela la soledad como mecanismo para el encuentro consigo misma, como una especie de autoconocimiento, y es interesante que esta atracción se produzca «sobre todo en la noche», momento asociado al descanso, el reposo y el sueño reparador. En cambio, no parece tan convencido Ardales del valor de la soledad, puesto que también implica el desaliento cuando el ser humano se siente obligado a ella al no encontrar alguien que sirva de apoyo y consuelo. Y Valdecebro ha sentido que la soledad es una fuerza poderosa, una fuerza que domina toda Olbena. Parece obvio que el ambiente detenido y paralizado de la vieja ciudad induce a los personajes hacia un ánimo meditativo y reflexivo, que no ha de unir lo que estaba disperso como suponía la

María Rodríguez imaginada por Ardales, sino que, por el contrario, agudiza intensamente el sentimiento y deseo de soledad y aislamiento de los personajes. ¿Explicaría este ambiente el carácter inconcluso de las relaciones entre Salvadora y sus pretendientes condicionados todos los personajes por la soledad? Sea como sea, esa será la última frase de Paco Ardales, puesto que el lector no vuelve a tener noticias suyas y desaparece de la novela como Ricardo de Valdecebro. En cuanto a Salvadora, conviene recordar ahora el final de la novela, cuando la huerta nos la muestra sola leyendo junto al laurel. Parece que la protagonista ha logrado el aislamiento que pretendía, pero la percepción no es de sosiego, calma o consuelo, sino todo lo contrario, al sentir latente un presentimiento de desconsuelo y honda melancolía que entronca así con la frase final de Ardales.

El tercer y último pretendiente de Salvadora es don Juan Pimentel. Entre los capítulos XXX y XXXIV, diversos personajes hablan de las relaciones entre ambos y de una supuesta desavenencia o ruptura entre ellos que se comenta por toda Olbena. El primero en dirigirse a los lectores –el personaje relata el caso a un interlocutor desconocido– será el propio don Juan Pimentel quien al principio es descrito como un hombre ya de avanzada edad pero que todavía conserva cierto aire de comedida elegancia: «setenta y cinco años; apersonado; ni muy alto ni muy bajo; grueso, sin obesidad; viste con atildamiento; ojos azules y mejillas sonrosadas; gasta barbita, y el pelo, tupido, es blanco como la barba; sus modales son corteses y sus palabras, medidas» (AZORÍN: 1998a, 1533). Y el personaje explica al final del capítulo el motivo del pretendido desacuerdo entre él y Salvadora:

El disentiimiento entre Salvadora y mi persona proviene, según el rumor público, de que Salvadora, ante mi reverencia, no se dignó levantarse del sillón en que estaba sentada. No es costumbre, al presente, que se levanten las señoras; digo al presente, porque en aquellos tiempos no se desdorbaba una dama con ponerse en pie [...] Salvadora estaba obligada conmigo a levantarse por varias razones: la primera por mis años y mi respetabilidad; la segunda porque somos parientes, aunque lejanos; la tercera porque Salvadora y yo

habíamos tenido querer cuando ella era grandullona y yo ya machucho. Y deducen de todo esto que yo me repunté con Salvadora. No hay más: esta es la historia que, como la antigua justicia, mandan hacer; la manda el vulgo (AZORÍN: 1998a, 1535-1536)

El conflicto habría surgido tras negarse la protagonista a levantarse para devolver el saludo a don Juan. No reconoce el personaje la existencia de dicha desavenencia a partir de esta «afrenta» en cuestión, aunque sí que incide en el hecho de que la protagonista estaba «obligada» a devolverle el saludo por tres razones: la primera por la edad y la respetabilidad de don Juan, la segunda porque son familia y la tercera porque habían «tenido querer» ¿Cabe intuir cierto resentimiento en Pimentel en contra de la protagonista? Deliberadamente, Azorín no deja nada claro.

A continuación, en el capítulo XXXI, quien habla es Claudio Minguella «uno de los noticiosos del pueblo» (AZORÍN: 1998a, 1536), el cual nos dará su versión sobre la desavenencia entre don Juan y Salvadora, la cual no se halla en un agravio cometido contra las prácticas sociales como afirma Minguella: «su cortesía no le lleva nunca a romper con un amigo, si ese amigo ha cometido una indelicadeza; menos, si la persona inadvertida es un pariente, como lo es Salvadora de Olbena» (AZORÍN: 1998a, 1536). Según Minguella, la ruptura habría nacido a raíz de algunos problemas en la venta de un pequeño espacio entre las casas de don Juan y Salvadora, que el primero quería adquirir para ampliar su vieja casa, a lo cual la protagonista se habría opuesto obstinadamente. No obstante, conforme explica su versión, el propio Minguella se ve obligado a aportar detalles que arrojan un velo de duda sobre su historia: «Puntualizando el caso, habrá que decir que Salvadora estaba en Madrid y que procedía por noticias de su administradora en Olbena; quiero creerlo así» (AZORÍN: 1998a, 1537). Además, tampoco se puede precisar con exactitud puesto que, finalmente, Salvadora acabó vendiendo dicha casa y don Juan pudo edificar su nueva casa (AZORÍN: 1998a, 1538). Por tanto, no sólo la

historia de Minguella contradice y niega los hechos narrados por don Juan en el capítulo anterior, sino que su propia historia termina en vuelta en un halo de imprecisión y duda.

La tercera versión de la historia corresponde a Amparo Testor, una viejecita valenciana casada con un exportador de aceites, que descarta las dos versiones precedentes y apunta una tercera: el rechazo de Salvadora a don Juan pese a su gran poder de seducción.

-Grande es el poder de seducción de Juan Pimentel –continúa Amparo–; pero no pudo, allá en sus tiempos, hacer suya, legalmente se entiende, a Salvadora de Olbena. Y aquí tiene usted la verdad de la historia. Existía una considerable diferencia de edad entre Juan y Salvadora; no hubieran hecho, sin embargo, un bodijo. Salvadora se resistió, y acabó por vencer [...] El incidente que cuentan de la descortesía de Salvadora es falso; igualmente es una leyenda el asunto de la casa en la Frenería (AZORÍN: 1998a, 1540)

Pero entonces, queda una duda: ¿por qué Salvadora no quiso por marido a don Juan?

No puedo decírselo [...] Y ahora no me crea usted a mí; si le interesa averiguar el caso, continúe trabajando. ¿Y para qué quiere usted trabajar? No vale la pena. Si usted sigue investigando, acaso llegue a la conclusión de que tampoco el antiguo repudio es el motivo del malquerer de Juan a Salvadora. Así es la historia. (AZORÍN: 1998a, 1541)

La advertencia de Amparo Testor ya empezaba a ser sospechada por el lector quien a estas alturas puede intuir que ninguna conclusión final es posible, puesto que «así es la historia». No es azaroso que las cinco versiones de los capítulos XXX al XXXV se titulen «De la historia» acotando entre paréntesis el número (primera, segunda...). Tal como hemos insistido en otros puntos de este trabajo, en el capítulo tercero «Prevención necesaria», el autor ya nos había alertado sobre las limitaciones de la historia que «se reduce a bien poca cosa» y queda lejos así de la profundidad de la novela, «el terreno de la verdadera verdad» (AZORÍN: 1998a, 1461).

En el capítulo XXXIII aporta Leandro Castaño, conserje del Casino, nuevos datos sobre la historia:

-Y a pesar de ser Amparo un buen partido, ¿no la quiso Pimentel?

-Porque don Juan estaba enamorado de Salvadora.

-¿Dejó a la Testor?

-Usted lo ha dicho; la dejó después de estar engatusándola mucho tiempo.

-¿Entonces todo lo que cuenta Amparo de Salvadora y Pimentel es engaño?

-Habla como una resentida.

-¡Y tiene razón!

-¡Naturalmente que la tiene! Pues, ¿es que así como así se deja a una mujer después de tantos años de martelo! (AZORÍN: 1998a, 1542-1543)

Desacredita Leandro Castaño la versión anterior de Amparo Testor quien hablaría desde el resentimiento contra Pimentel tras abandonarla durante la estancia de este en Valencia como estudiante.

Pero, nuevamente, el último personaje, el doctor Bretaño, aparece para negar la versión del anterior. El doctor habría sido compañero de Pimentel durante sus años de estudiante en la capital valenciana y admite la relación, aunque no fue cosa seria sino un «chichisbeo» entre Amparo Testor y don Juan, los cuales acabaron de común acuerdo y sin disputa alguna entre ambos (AZORÍN: 1998a, 1545). Y, en sintonía con las palabras de Amparo Testor, el doctor vuelve a advertirnos sobre las limitaciones de la historia:

La vida es múltiple y cambiadiza; la historia no puede captar la vida. La materia histórica está en perpetuo devenir; siempre hay algo que desconcierta lo que teníamos concertado. Y sobre todo, el pasado pende del presente; revoluciones o reacciones que vivimos modifican nuestro juicio del pasado. La imparcialidad viene a ser como lo inalterable y lo absoluto en medio de lo contingente y movable (AZORÍN: 1998a, 1545)

Acto seguido, tras aclarar la falsa rencilla entre Amparo Testor y Pimentel, Bretaño aborda el enfrentamiento entre Salvadora y don Juan:

Entramos, querido amigo, en lo contingente; no puedo asegurar nada; lo único que hago es sonreír. ¿Y sabe usted por qué sonrío? Porque Juan y Salvadora se ven. Y se ven, aunque de tarde en tarde, en una finca de Salvadora: en el Gamonal, a ocho kilómetros de Olbena. El cachicán del Gamonal viene a la consulta. Las entrevistas son perfectamente honestas; no hay que decirlo tratándose del carácter y de la edad de Juan. El núcleo del problema estriba en el motivo que Salvadora y Pimentel tengan para no querer que las gentes sepan que se tratan (AZORÍN: 1998a, 1546)

Después de la acumulación de historias, de datos contingentes y movibles que pretenden inútilmente ser una verdad única e inalterable, resulta que ni tan siquiera este era la verdadera incógnita que debía ser averiguada, puesto que no hay distanciamiento entre Salvadora y Pimentel. Se abriría entonces, como bien dice Bretaño, un nuevo problema: ¿por qué el secretismo con el que ocultan sus encuentros? Pero, el autor –a

quien debemos identificar con el interlocutor anónimo que ha interrogado a los personajes— no parece ya interesado en continuar indagando puesto que abre paréntesis y se extiende en la exégesis de unos «ambiguos» versos de la zarzuela *Marina* que ha citado Bretaño, zanjando así Azorín la cuestión con un gesto de evidente comicidad.

En la historia entre Pimentel y Salvadora, Azorín ha recurrido a diversos personajes que aportan sucesivamente su punto de vista, su verdad, sobre el supuesto conflicto entre los personajes. Respecto a la multiplicidad de puntos de vista, es interesante la aportación de Antonio Risco, quien la identifica con una «estructura periodística»: «la estructura misma de la novela ofrece la imagen del periodista en su actividad: este va y viene, contempla, analiza los lugares, los escenarios, investiga, anota, interroga. Y de este modo va configurándose la obra» (RISCO: 1980, 206). Este perspectivismo crea un juego de luces y sombras sobre el personaje de Salvadora iluminándolo u oscureciéndolo para el lector e imposibilitando una interpretación única e inamovible de la protagonista. Las contradicciones y rectificaciones mutuas de los personajes nos impiden llegar a una conclusión última sobre Juan Pimentel y Salvadora, expresando así el autor: «su convicción de que todo es verdad y todo es, al mismo tiempo, mentira, de que hay tantas verdades como seres y de que cada uno de ellos está firmemente convencido de que la suya es válida y única» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 285).

Para concluir con este estudio de los «pretendientes» de Salvadora, a través de los cuales hemos empezado a interpretar a la protagonista, resulta interesante establecer una comparativa con doña Inés y María Fontán, con quienes se ha establecido, por motivos obvios, una comparativa en la crítica. Si atendemos a la evolución del sentimiento amoroso, en *Doña Inés* la pasión amorosa entre la protagonista y el poeta Diego el de Garcillán adquiriría un peso importante en el discurso novelesco aunque fuera como «repetición» temporal de la historia de doña Beatriz y el trovador, para, finalmente,

terminar mutando, dada la imposibilidad de dar buen término a la relación entre Inés y Diego, en un amor caritativo hacia los más desvalidos. En cambio, en *María Fontán*, el carácter desenvuelto y vital de la protagonista permite finalmente, dentro de las coordenadas del género rosa, una relación satisfactoria con el pintor Roberto Cisneros; todo ello matizado por la indefinición y la vaguedad que envuelve el final de la novela. Finalmente, en *Salvadora de Olbena* no encontramos ni la renuncia y mutación del sentimiento amoroso ni tampoco el triunfo de la relación armónica entre hombre y mujer, sino que el lector desconoce en absoluto la supuesta preferencia definitiva de Salvadora por alguno de ellos. Si las versiones de la «historia» entre Pimentel y Salvadora son deliberadamente «inconclusas», la situación se repite, como hemos podido comprobar anteriormente, en las «relaciones» con Ricardo de Valdecebro y Paco Ardales (LIVINGSTONE: 1970, 142). De hecho, en verdad, en ningún momento llega a conocer el lector abiertamente cuales son los sentimientos de Salvadora respecto a cualquiera de ellos. Como hemos dicho ya, nos encontramos en el mundo ficcional de la novela, el de la «verdadera verdad» en su dimensión poética, y no necesita Azorín dar conclusión alguna a los hechos particulares, algo propio de la historia.

10.2.2. Más verdades sobre Salvadora

Como a estas alturas sabe ya perfectamente el lector, la técnica perspectivista resulta esencial en la construcción de la novela y del personaje de Salvadora. No se limita tan sólo a la historia entre don Juan Pimentel y la protagonista, sino que ya antes el autor ha «interrogado» diversos personajes sobre Salvadora; entrevistas que ocupan los capítulos comprendidos entre el XXIII y el XXVII y que nos ofrecen nuevos y múltiples planos o facetas del personaje principal.

El primero en hablar será Luis Magraner, dueño del bodegón de la plaza donde Ricardo de Valdecebro disfruta de los vinos del Priorato desde su llegada a Olbena.

Queda sorprendido el bodeguero por el interés que demuestra Salvadora, «tan gran señora» (AZORÍN: 1998a, 1513), por todo lo relativo a la cocina y no sólo hace gala de una curiosidad voraz por el recetario de la esposa de Magraner, sino que al mismo tiempo exhibe sus amplios conocimientos sobre el tema. Desde luego, el asunto de la cocina sirve a Azorín para mostrar el carácter exhaustivo, minucioso y perfeccionista de Salvadora, quien pretende conocer a la perfección cualquier mínimo detalle aparentemente insustancial. Finalmente, cuando sabe por Magraner donde se sienta Valdecebro a tomar sus vinos, Salvadora se muestra ligeramente contrariada: «No añadió más; pero se mordió los labios y frunció el ceño» (AZORÍN: 1998a, 1515).

A continuación, hablará Anselmo Gutiérrez, propietario del hotel del Comercio, aportando un rasgo desconocido hasta ahora de Salvadora, pero común en tantos personajes del escritor: la piedad. Una extranjera, «inglesa o norteamericana», alojada en el hotel de Gutiérrez se encuentra gravemente enferma; súbitamente aparece Salvadora para informarse del caso y, tras visitar a la desconocida extranjera, decide llevarla a su casa para que reciba los mejores cuidados posibles (AZORÍN: 1998a, 1518).

El tercer entrevistado es Arturo Astudillo, director de la homónima academia de estudios. Tras verse en una delicada situación económica decide acudir como último recurso a Salvadora para pedirle un préstamo que le permita mantener su centro de estudios. Una vez reunidos y tras una breve conversación sobre sus pupilos, no necesita Astudillo esbozar palabra sobre el préstamo, puesto que la aguda sensibilidad de Salvadora entiende el motivo de su visita y no duda en ofrecerle su ayuda económica: «¿Qué señales hay en el talante del necesitado que una persona perspicaz, como Salvadora, adivina el ahogo sin que le confiese?» (AZORÍN: 1998a, 1520).

Resultan interesantes también las palabras del cartero Paulino Gras, quien gestiona la correspondencia de Salvadora: «la correspondencia que recibe es copiosa y varia: no

extraño la abundancia sabiendo, como sé, las andanzas por el mundo de Salvadora» (AZORÍN: 1998a, 1521). Y nos revela así la condición de mujer de mundo de Salvadora, rasgo que comparte con otros personajes femeninos, como en el ejemplo cercano de María Fontán. Pero aún más llamativo es el suceso que narra Paulino en relación a una carta sin señas que encuentra en la estafeta y que identifica como propiedad de Salvadora gracias al tipo de sobre, «satinado y marfileño». Tras devolverle la carta, Salvadora se muestra extremadamente agradecida y afirma al respecto:

Hay cartas que no se deben escribir. El silencio, en estos lances, es la mejor contestación. Y sin embargo, en un momento de dolorido sentir, la escribí. Ya, a poco de echarla en el buzón, estaba arrepentida. No la podía retirar; seguía su curso. Pero en mí comenzaba a producirse la desazón [...] Si no acudí a usted, amigo Gras, fue por resignación ante lo fatal. Ahora viene usted con la carta, y también me inclino ante lo predeterminado (AZORÍN: 1998a, 1523)

Infunde Azorín la duda del destinatario de la carta fatal que, finalmente, rompe en pedazos la protagonista.

En el capítulo XXVII, aparece un personaje del que ya teníamos noticia a propósito de Ardales y el doctor Casal: María Rodríguez. María Rodríguez se presenta como «maestra» y amiga de la infancia de Salvadora, pese a la importante diferencia de edad que las separa: «yo llevo a Salvadora doce años; ahora esos años pesan mucho; cuando se es joven, no importan años más o menos» (AZORÍN: 1998a, 1524). María Rodríguez habla brevemente de la infancia de Salvadora, describiéndola como una niña inquieta, curiosa y traviesa... Un carácter vivaracho que poco después María aplica a la atracción que habrían despertado Salvadora y ella hace ya algunos años en diversos admiradores:

No conocen a María Rodríguez en Olbena; me creen una y soy otra. Decía usted que Salvadora ha sido muy traviesa; lo he sido yo también. Precisamente por eso gustábamos a ciertos caballeros, que ya provectoros, se alampañan por las zagalonas. Teníamos ya Salvadora y yo muchos adoradores; nuestro carácter arriscado los embravecía. Y Salvadora gozaba en hacerlos rabiar; Salvadora ha sido maestra, desde niña, en el arte de decir y no decir, de hacer y no hacer; en suma, en el arte de amagar y dar. Le confieso que yo no me andaba a la zaga (AZORÍN: 1998a, 1525-1526)

Tal como han apuntado diversos críticos, ese «arte de decir y no decir, de hacer no hacer» de Salvadora, podría identificarse con el estilo novelístico de Azorín quien en

tantas ocasiones, en su afán renovador del género, se ha complacido en un intento de novelar como si no se novelara, adentrándose en constantes afirmaciones y negaciones que rectifican lo anterior y que nos sumergen en un proceso de reelaboración constante del sentido del discurso; sirva como ejemplo característico de lo que decimos *Capricho*, pero también el perspectivismo y la indefinición que envuelven el personaje de Salvadora en la novela que ahora nos ocupa.

Además, habla también María Rodríguez de Ricardo de Valdecebro:

Ni que decir tiene que he conocido al conde de Valdecebro; ahí tiene usted una trayectoria del destino que se rompió cuando esperábamos todos que llegara a su término: el término era el connubio. Y no fue así; en la vida suceden cosas semejantes que nadie se explica. No quiero adentrarme en filosofías. Continúo relatándole a usted el incidente de la ventana ¿No ha repetido usted nunca en su interior la palabra *melancholy*? (AZORÍN: 1998a, 1526)

El personaje manifiesta la sorpresa que supuso la ruptura con Valdecebro e, hipotéticamente, ha de continuar relatando al autor «el incidente de la ventana», sobre el cual hablaremos a continuación puesto que se relaciona con otro aspecto que queremos tratar.

En cuanto a María Rodríguez, debemos detenernos en uno de los dos personajes femeninos –el otro sería la valenciana Amparo Testor– de la novela que alcanzan cierta relevancia aparte de Salvadora. Es interesante la similitud entre las dos mujeres que la propia María recalca en su intervención, presentándose, como ya hemos dicho, como su maestra; «Soy más entrada en años que Salvadora y la he enseñado muchas cosas; he sido, en cierto modo, su maestra» (AZORÍN: 1998a, 1523). Y también en el carácter «travieso» acompañado del arte de «amagar y dar» de las dos en cuanto a lances amorosos se refiere, como comentamos unas líneas más arriba. Además, nada más empezar el capítulo, María Rodríguez ha utilizado tres palabras para definir su carácter ante su interlocutor: «*Melancholy, autumnus, olvido*... Tres palabras que encierran todo mi espíritu» (AZORÍN: 1998a, 1523). Y tres palabras que aparecen cuando María Rodríguez «narra» el incidente de la ventana que hemos citado antes: «estábamos una

tarde asomadas a una ventana del camaranchón, cuando de pronto vimos... *Melancholy, autumnus, olvido...*» (AZORÍN: 1998a, 1525) y al final del capítulo «Estábamos atalayando la huerta, desde la ventana, cuando impensadamente... *Melancholy, autumnus, olvido...*» (AZORÍN: 1998a, 1526). Sea lo que sea aquello que contemplan las dos mujeres queda interrumpido por el peso de esas tres palabras cargadas de significado que revelan todo una determinada atmósfera típicamente azoriniana y que no sólo caracterizan explícitamente a María Rodríguez, sino que también capturan la esencia de la novela tal como nos sugiere el personaje para concluir el capítulo: «Si usted narra todo lo que ha visto en Olbena, ponga usted, al fin de su libro, con letra grande, y como resumen de todo, esta entrañable palabra: *Melancholy*» (AZORÍN: 1998a, 1526).

Vistas las similitudes entre María Rodríguez y Salvadora cabe plantearse algunas cuestiones. ¿A través de dicho personaje nos está mostrando Azorín el «futuro» de Salvadora? ¿La sensación de honda melancolía que transmiten las palabras de María Rodríguez no son identificables con la soledad que anhelaba Salvadora al hablar con la abadesa en el capítulo XXI «La soledad» y con la apesadumbrada imagen de la huerta que cierra la novela? Si a este punto principal añadimos las semejanzas de carácter ya comentadas, no pensamos que resulte del todo descabellado pensar en que, mediante María, Azorín insinúe el devenir de su protagonista. No obstante, no deja de ser una conjetura, puesto que su presencia concluye en este mismo capítulo y no se aportan otras «pruebas» textuales en la novela que refuercen esta hipótesis.

Teniendo en cuenta lo observado y comentado en estos dos primeros apartados, resulta evidente la importancia y el peso de la técnica de perspectivas en *Salvadora de Olbena*. Resulta bastante revelador al respecto comparar el estudio del personaje de Salvadora que hemos llevado a cabo hasta este momento con el análisis de, por ejemplo,

Inés de Silva o María Fontán. Si en los casos anteriores procedíamos a comentar los hechos, palabras y pensamientos del personaje, en el caso de *Salvadora* nos hemos servido de lo que otros personajes observan, dicen o piensan. Esta cuestión ya había sido apuntada por Antonio Risco quien comparaba a Inés de Silva y *Salvadora de Olbena* en los siguientes términos: «...la temática de *Doña Inés* está determinada por lo que hace la propia Doña Inés, mientras que la de *Salvadora de Olbena* se resume en lo que se nos dice acerca de la protagonista» (RISCO: 1982, 177); en la primera novela se impone un personaje que evoluciona en el ambiente, mientras que en la segunda el personaje y el ambiente son para Risco el mismo asunto. La voz narrativa no enfoca directamente el personaje protagonista para ofrecerlo «directamente» y sin intermediarios al lector, sino que el lector ha de construir la imagen de *Salvadora*, progresivamente, conforme la acumulación de perspectivas y visiones parciales. Empero, como hemos podido comprobar en los ejemplos aportados, y, como resume a la perfección Kathleen M. Glenn en su estudio sobre la obra, el ser humano está condenado a una visión limitada a su propio punto de vista por lo que resulta imposible un conocimiento total y absoluto (GLENN: 1973, 117), de ahí las constantes rectificaciones y enmiendas a las que se someten mutuamente los personajes de *Salvadora de Olbena*, haciendo así patente que es imposible saber de manera única y absoluta quién es *Salvadora*. No es esta una cuestión temática novedosa en Azorín, puesto que ya hemos comprobado como la desarrollaba en anteriores novelas. Al respecto, es significativo la analogía que establece Livingstone entre *Salvadora de Olbena* y *Capricho* y *La isla sin aurora*: «Estas reconstrucciones personales tienen la misma vigencia de arbitrario capricho que las rectificaciones de intriga y diálogo de *Capricho* y *La isla sin aurora*» (LIVINGSTONE: 1970, 141). ¿Acaso existe diferencia alguna entre la acumulación de perspectivas parciales en constante rectificación y

reelaboración sobre Salvadora y las constantes bifurcaciones y desviaciones de la historia a partir de los diferentes puntos de vista de los personajes en *Capricho*? Verdaderamente, la divergencia estriba en la apariencia de «realismo» que envuelve *Salvadora de Olbena*, pero que no deja de ser una parte del total; de esa realidad armonizada entre realismo e idealismo que prescinde de la historia e indaga o, mejor dicho, intenta indagar en una verdad absoluta que se nos «resiste».

10.2.3. Salvadora de Olbena

Si ha quedado claro que la novela y la protagonista se construyen sobre la acumulación de perspectivas, una de estas perspectivas, aunque sea menor si la comparamos con el resto del conjunto es la de la propia Salvadora, ya que en algunos capítulos el foco de la narración sí que se centra en el personaje permitiendo al lector atisbar directamente, sin intermediarios, a la protagonista.

El primer ejemplo significativo se encuentra en el capítulo VI, «El pasado», cuando la mañana siguiente a su llegada a la ciudad, Salvadora parece perderse en meditaciones sobre el tiempo pasado:

Seguramente que en este sitio se había sentado muchas veces don Juan Pascual, cuando se retiraba de las habitaciones delanteras para entregarse, con todo sosiego, a sus lecturas. Al sentarse, Salvadora tuvo la sensación de que se sentaba su propio padre, cuarenta años atrás [...] Sin saber lo que hacer, Salvadora abrió la papelera: penetraba enteramente en lo pretérito; el presente quedaba abolido, lo futuro no existía. Salvadora, tan sensitiva, se sentía opresa. Lo primero que encontró en la papelera fue un frasco sin tapón; el tapón debió de ser también de cristal; pero se había perdido. Había en el botellín un perfume, que debió de ser penetrante en su tiempo; los años lo habían desbravado. (AZORÍN: 1998a, 1467-1468)

Son especialmente llamativas la sensación de Salvadora al sentarse de que es don Juan Pascual, su propio padre, quien lo hace y la «entrada» en el pasado tras abrir la papelera y examinar el frasco. Nuevamente, el personaje femenino ha quedado vinculado al tema del tiempo y en este caso particular un tiempo «opresivo»; el tiempo pasado, pero no un pasado que permanece en un presente atemporal como en tantas ocasiones hemos observado en la literatura azoriniana, sino un pasado ya extinguido y

finiquitado como expresa el perfume desbravado del viejo frasco que acaba de encontrar Salvadora. No en vano, el paseo temporal de Salvadora concluye con las siguientes líneas: «En la papelera estaban, como cristalizaciones del pasado, el frasco de esencia desbravada, las flores secas y las cartas amarillentas» (AZORÍN: 1998a, 1469). Y en el párrafo siguiente nos ofrece Azorín el primer retrato de su personaje, al cual ya hemos aludido anteriormente ¿Existe una relación de significado entre la contigüidad de la reflexión temporal del capítulo y la descripción de Salvadora? Como ocurría con Inés de Silva, Azorín está asociando el paso del tiempo a la figura de la protagonista, aunque por el momento sea de una manera muy sutil.

Antes de concluir con este capítulo, nos gustaría señalar que las sensaciones temporales de Salvadora al «identificarse» con su padre y recoger el antiguo frasco de perfume de la papelera, recuerdan a las traslaciones o fusiones espaciotemporales de Félix Vargas en la novela homónima, cuando el protagonista, por ejemplo, se proyectaba en la Francia del s. XVIII junto a Benjamin Constant y los personajes femeninos que estudiamos. Aunque en el caso de *Salvadora de Olbena*, por descontado, el procedimiento no alcanza las cotas experimentales de la novela vanguardista.

La asociación característica de la mujer con el tiempo, incidiendo en el encanto de la madurez con que tanto gustar ornar Azorín a sus mujeres se aprecia en el capítulo XI «La alianza»:

En Salvadora, a los treinta y dos años, se han iniciado ya, con suavidad, las mórbidas turgencias; se halla en ese punto en que sin comenzar ostensiblemente la declinación, se advierte la despedida de la juventud. Hay acaso más atractivo en esta nueva modalidad que en la antigua; un como cansancio casi imperceptible forma en torno a la persona un ambiente de simpatía y de sedante sosiego [...] El tiempo mismo abrirá camino; el deseo se aferra a este último período, iniciado para fruir como en la juventud. No ha acabado la vida; se tiene ahora un encanto que antes no se tenía y se posee también un ansia de vivir, vivir para sí y para los demás, que antes tampoco se conociera. (AZORÍN: 1998a, 1480)

Por otra parte, en este mismo capítulo conocemos algo de las intenciones y sentimientos de Salvadora respecto a Ricardo de Valdecebro: «Ricardo Valdecebro

estará ya en Olbena; ha salido Salvadora de Madrid, después de una ruptura amigable y ahora va a encontrarse de nuevo, tras breve compás, con el problema redivivo» (AZORÍN: 1998a, 1480). Salvadora se muestra reacia a un reencuentro con el conde ya que no desea volver a lidiar con el «problema» de la ruptura tras considerar solventada esa etapa de su vida mediante la «ruptura amigable» de Madrid. Como ya sabemos, los temores de Salvadora serán infundados, puesto que Valdecebro no forzará el reencuentro con ella ni tampoco buscará fervientemente la reconciliación, pareciendo conforme con conservar la amistad de Salvadora como se deduce de los capítulos en los que lo vemos en compañía de la protagonista y Paco Ardales.

Entre los capítulos XXX y XXXIV desarrolla Azorín la «historia» entre don Juan Pimentel y Salvadora, sobre la cual hemos hablado en el apartado anterior a propósito del perspectivismo que determina la configuración del personaje de Salvadora y de la novela, en una especie de mosaico compuesto por diversas visiones parciales y limitadas, mediante las cuales el lector intenta recomponer una imagen «única» y «verdadera» de Salvadora; propósito que se revela como absolutamente imposible. Esta acumulación de perspectivas explicaría el cambio de nombre de la protagonista, es decir, de Salvadora López de Ledona, pasa a ser Salvadora de Olbena, la Salvadora cuya imagen es «creada» por todas las pequeñas «partes» que componen Olbena. Y esta idea halla su expresión más depurada en los dos capítulos que cierran la novela «Hablan las casas» y «La huerta vieja», en los cuales la personificación de los dos espacios permite a Azorín incidir en la fusión del personaje con su entorno:

El espíritu de la ciudad está en sus casas, en sus calles, en sus iglesias, en los alrededores. Ese espíritu ha influido en Salvadora de Olbena. Cuando pase el tiempo, se dirá que Salvadora estuvo un día en tal casa, que tuvo en el mercado tal conversación animada, que al subir por una cuesta estuvo a punto de resbalar, y entonces el transeúnte que la sostuvo dijo una frase que todavía se cita y se comenta. Salvadora resume en su persona el ambiente y la tradición de Olbena; fatalmente había de venir a recogerse, en su plenitud, a nuestro seno [...] ¿Cómo Salvadora podría emanciparse de nosotras? ¿Y cómo nosotras podríamos traicionar a Salvadora? (AZORÍN: 1998a, 1552)

Tras las casas, la huerta vieja, quien ha contemplado toda la vida de Salvadora, hablará y nos dejará al final esa imagen de la solitaria protagonista recogida en la soledad que anhelaba y, quizás, sólo consolada por la plácida lectura de un libro de versos. ¿Soledad y consuelo que caben aplicar a su propio creador?



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Desde un principio, establecimos nuestra intención de no proseguir el mismo camino de propuestas que habían estudiado los personajes femeninos en la literatura de José Martínez Ruiz *Azorín* basándose en criterios biográficos y psicológicos; línea que había dominado gran parte de los estudios al respecto y que consideramos distanciada de los fines que ha de perseguir estrictamente un ejercicio de crítica literaria. Asimismo, no hemos perpetuado la tendencia a la tipificación y catalogación de los personajes femeninos puesto que, si por una parte el establecimiento de tipologías a partir de rasgos comunes podría resultar de gran pragmatismo en ciertos casos, terminaba por presentar a las mujeres azorinianas totalmente aisladas o separadas de su contexto. En consecuencia, el punto de partida de esta tesis no era otro que situar las figuras femeninas en el entorno textual de las respectivas novelas, entendiéndolas en todo momento como personaje literario y elemento funcional para así poder llevar a cabo un estudio crítico de ellas. Estimábamos necesario plantear un estudio de la mujer en la literatura de José Martínez Ruiz *Azorín* atendiendo principalmente a la condición de personaje literario, a la estética del autor y a la evolución de su discurso novelístico.

En el capítulo segundo, tratar la influencia esencial del arte finisecular en la imagen de la mujer de la literatura azoriniana nos permitía comenzar a separarnos de la línea biográfica que comentábamos junto con la tendencia al catálogo y la presencia de un supuesto tipo femenino mayoritario, asociado constantemente a la madre del escritor. Estas lecturas autobiográficas de los personajes femeninos azorinianos habían restringido su contextualización, mostrándolos como elementos aislados y obviando que una simple revisión de las tendencias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX manifiesta la indudable relación de sus personajes con las corrientes artísticas del momento. Como creemos que se desprende del estudio concreto de las novelas y personajes que hemos llevado a cabo, la figura femenina en su literatura tiene su origen

en estas corrientes artísticas, como resulta lógico dada la base simbolista de su estética. Dentro de la dualidad del eterno femenino que se observa en el arte finisecular, la mujer opuesta a la carnalidad de la *femme fatale* está caracterizada por los rasgos de inocencia, pureza y espiritual encarnación del ideal para el artista; una figura idealizada que resulta fácilmente identificable con un gran número de personajes femeninos del escritor, correspondiéndose así con el anhelo de infinito y misterio que define su estética. No obstante, también resaltábamos la conveniencia de admitir e incorporar tipos adicionales y alternativos a la dualidad del eterno femenino en el fin de siglo, ya que, probablemente, esta antinomia podría haber condicionado en gran medida la idea de un único tipo de mujer idealizada y espiritual en la obra azoriniana. Creemos que el análisis de las novelas revela que la figura de la mujer en la obra de José Martínez Ruiz Azorín supera ampliamente esta dualidad y permite la incorporación de tipos o figuras alternativas entre uno y otro opuesto. Relacionado estrechamente con esta idea, planteábamos como la imagen de la mujer en el escritor superaba una visión masculina de la mujer como objeto y, aunque sin llegar a los extremos de «sujeto» que podría observarse en la literatura de diversas autoras próximas a los postulados feministas, sí que es factible una imagen o grado «intermedio», como proponía Antonio Risco (1980, 262).

A continuación en el capítulo tercero, desarrollábamos la raigambre simbolista de la estética azoriniana, la cual establece una clara relación con todo el imaginario simbolista europeo finisecular y, más concretamente, con el simbolismo belga de autores como Maeterlinck, Rodenbach y Verhaeren. Como ya apuntamos, estos escritores entienden el simbolismo como la búsqueda intuitiva de lo infinito en las imágenes del mundo (LOZANO MARCO: 1997a, 130). Su poesía, por tanto, arraiga en el mundo real inquiriendo en el misterio de lo cotidiano y las cosas más sencillas.

Igualmente, esta corriente literaria estaba definida por el cronotopo de la «ciudad muerta»; un ambiente fácilmente identificable en obras de José Martínez Ruiz *Azorín*. Desde la influencia simbolista, es como se entienden la atención y la belleza de lo aparentemente anodino, la expresión y sugerencia de un misterio fluyendo subterráneamente bajo la realidad corriente que nos rodea, el ambiente de densa espiritualidad de la ciudad provinciana y el pueblo... De esta manera, Martínez Ruiz *Azorín*, convierte la creación literaria en la búsqueda de un misterio trascendente que ha de sustituir el materialismo de la vida. Esta «espiritualidad» y trascendencia abordando grandes temas del arte bajo una apariencia de normalidad y vulgaridad condiciona inevitablemente la imagen y la función de los personajes femeninos en la obra azoriniana. Es así como los temas del dolor, el tiempo y la muerte presiden, aunque sin efectismos ni grandilocuencia afectada, gran parte de las páginas del escritor asumiendo un dolor inexorable que condicionaría el destino fatal de los personajes.

En el capítulo siguiente, hemos abordado el sentido y la forma de la novela azoriniana, completando así las bases estéticas simbolistas que apuntábamos en el capítulo tercero. Si algo distingue el discurso novelístico del escritor de Monóvar es su actitud innovadora respecto al género novelesco, buscando nuevos caminos que superaran las limitaciones del modelo de la novela realista decimonónica. Esta idea reformista de la novela marca toda su trayectoria y ha de condicionar cualquier juicio crítico sobre sus novelas. Tal y como insistía Livingstone en su libro, la naturaleza rupturista de su novela demanda un ejercicio crítico que acepte este punto de partida, entendiendo la novela como un género abierto y en proceso de inagotable cambio y no limitado a criterios «tradicionales» que conciben la narración exclusivamente desde parámetros realistas, obviando el atrevimiento y la dificultad que implica el carácter metaliterario de la novela azoriniana. Cualquier acercamiento crítico a la novelística

azoriniana requiere la aceptación de esta premisa y es así como se integran en un todo las diversas características que han de definir su narración: la fragmentación, el desinterés por la trama o la «anécdota», la emoción del paisaje, el lirismo, la introspección psicológica, la presencia constante del yo, el perspectivismo, la experimentación vanguardista, la «metanovela» reflexionando sobre la propia creación... Como comentábamos en el capítulo cuarto, esta «apertura crítica» no ha sido la más común a la hora de enjuiciar la novelística azoriniana, acusándola de falta de inventiva o tachándola de literatura repetitiva. Igualmente, la aceptación de la naturaleza innovadora, experimental y metaliteraria de la novela azoriniana debe ser una condición incuestionable en el análisis de los personajes femeninos, en tanto que son elementos que participan de la evolución novelística del escritor.

Una vez establecidas las bases de nuestro trabajo, entrábamos ya en el análisis crítico de los personajes femeninos a partir de la división en etapas o períodos de los dieciséis libros que componen toda su novelística. La primera etapa novelística de José Martínez Ruiz está formada por las tres novelas reunidas tradicionalmente bajo el epígrafe de la «saga de Antonio Azorín» *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y la primera novela del escritor, *Diario de un enfermo* (1901); un relato diarístico que avanza algunos de los aspectos principales que Martínez Ruiz desarrollaría con mayor madurez literaria en las tres novelas siguientes. Desde perspectivas diversas pero complementarias, las cuatro novelas narran una misma evolución estética y espiritual, a través de las «transformaciones» de los sucesivos protagonistas, empezando por el innominado protagonista de *Diario de un enfermo* y pasando por los diversos «Antonio Azorín» de las tres novelas siguientes. Todos ellos son etapas de una única transformación anímica como respuesta ante la crisis finisecular.

Estas cuatro novelas constituyen la primera prueba de lo expuesto anteriormente sobre la novela azoriniana, al considerarla esencialmente como una reacción contra la fórmula realista-naturalista, tal como apuntaba tempranamente José María Martínez Cachero (1960, 19-20). Ya en sus primeros pasos como novelista, el joven autor avanza hacia la desintegración de un canon narrativo basado en la peripecia y la «falacia» de la mimesis realista, optando en cambio por una novela en la que priman el fragmentarismo, la mirada al interior del individuo y una conciencia crítica y agitada. De todas formas, existen importantes matices discordantes entre la melancolía pesimista de *Diario de un enfermo*, el apasionamiento crítico de *La voluntad* y la cada vez mayor serenidad reposada que se intuye en *Antonio Azorín* y, particularmente, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. En este sentido, Inman Fox ya apuntó con gran intuición en su introducción a *Antonio Azorín* que la verdadera saga de Antonio Azorín consistiría en *Diario de un enfermo*, *La voluntad* y *Antonio Azorín*, en tanto que expresarían diferentes etapas y soluciones del intelectual ante esta crisis y su ansia de ideal (1970, 26). Pese a que en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, el protagonista conserve el nombre de Antonio Azorín, esta última obra es más una biografía espiritual emparentada con los libros de memorias que halla en el recuerdo y la evocación de la infancia sus principales aliados.

Además, en el capítulo quinto correspondiente a esta primera etapa novelística, añadimos el estudio de los personajes femeninos de *Veraneo sentimental* (1944) basándonos en la conexión existente con las novelas anteriormente comentadas, la cual propicia, según nuestro parecer, una visión más completa y profunda de la mujer en este período. El protagonismo femenino en *Veraneo sentimental* es absoluto y Azorín ofrece en los artículos que componen el libro toda una galería de personajes femeninos que se convierten en verdaderos paradigmas de lo femenino en la obra del escritor monovero.

Por lo que la lectura de *Veraneo sentimental* resulta esencial para interpretar la imagen y el valor de la mujer en la obra de Martínez Ruiz Azorín, no sólo en esta primera etapa de su novelística, sino también a lo largo de toda su trayectoria.

En cuanto a los personajes femeninos, una visión fatalista de la vida asociada al paso del tiempo y la muerte condiciona la imagen y la función de la mujer en esta primera etapa comprendida entre 1901 y 1905. Sin embargo, pese a este sentido general se observan importantes diferencias entre las mujeres de estas novelas. *Ella* de *Diario de un enfermo* y Justina e Iluminada de *La voluntad* son figuras «extremas» de las que se sirve José Martínez Ruiz para plasmar la antinomia entre inteligencia y vida que determina la naturaleza y el devenir de los protagonistas masculinos de dichas obras. Las tensiones que agitan a estos personajes, especialmente a *Ella* y Justina, tienen poco que ver con las mujeres que aparecen en *Antonio Azorín*, concretamente Pepita Sarrió, y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, novelas en las que el lirismo que se desprende es consecuencia directa de un desplazamiento del nihilismo, el pesimismo y la abulia en favor de un «amable escepticismo» sustentado además en un sentimiento estoico de aceptación del dolor inherente en la existencia humana. Dada la evolución de las novelas, es lógico el cambio de los personajes femeninos. Pero, como hemos dicho, el sentimiento fatalista pervive igualmente y la mujer no puede entenderse desligada de las ideas de tiempo, declive y muerte.

Entre *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y la publicación de *El licenciado vidriera visto por Azorín* (1915) median once años, tiempo durante el cual ha publicado obras tan representativas como *Los pueblos* (1905) o *Castilla* (1912); composiciones que constituyen a la perfección su estética simbolista teñida de hondo lirismo, su gusto por la recreación intertextual como actualización de los grandes temas literarios y la comprensión de la escritura literaria como mezcla de géneros.

Durante toda su trayectoria, el interés por los clásicos no se ciñe a la divulgación de una particular interpretación de las obras, sino que es muestra de una sensibilidad atenta que aprecia el valor del clásico literario en tanto que el lector es capaz de reconocerse en él. Azorín interiorizaba así los referentes de la tradición literaria y los reelabora siguiendo sus ideas estéticas, como podemos apreciar en *El licenciado Vidriera* (1915) y las dos siguientes novelas que forman la que consideramos como segunda etapa novelesca de Azorín: *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). En este período creativo, el escritor ofrece al lector una prueba fehaciente de su concepción de la literatura como perpetuo proceso de reescritura y reelaboración.

En este sentido, estas recreaciones son buena prueba de la naturaleza renovadora que define la novelística de Azorín, ya que cualquier recreación de la tradición literaria implica igualmente un «trasvase» genérico, y dicho «trasvase» es reflejo de la flexibilidad genérica de la estética azoriniana. Siguiendo la máxima del autor, el creador no adapta su producción a los géneros, sino que adapta los géneros en función de sus necesidades creativas y de su estilo propio. Esta flexibilidad genérica genera unos procesos de transmodalización y reescritura que le permiten asimilar dentro de la narración formas dramáticas como los personajes de Don Juan y Doña Inés; tal como apuntaba Pascale Peyraga en su análisis de *Capricho* (1943) (PEYRAGA: 2009, 81-98), y que nosotros hemos aplicado a las novelas de esta etapa. De esta manera, Azorín no sólo explora nuevas opciones formales y expresivas para la narración, sino que incide igualmente en el carácter multiforme del molde genérico, absorbiendo cualquier material literario dentro del molde narrativo.

Empero, la renovación narrativa de estas obras no se agota en la reelaboración intertextual, sino que Azorín prosigue el camino lírico del poema en prosa que ya se apuntaba especialmente en *Las confesiones*. Como en las novelas anteriores, la intriga o

la peripecia son de nulo interés para el escritor, quien decide crear una novela lírica caracterizada por un profundo sentimiento de amor piadoso y caritativo hacia los más desvalidos.

Si un personaje femenino destacaba en esta segunda etapa novelista, ese es, sin lugar, Inés de Silva. Y es que *Doña Inés* implica un cambio considerable respecto a los personajes femeninos de las novelas de Azorín que habíamos observado hasta el momento. Por primera vez, el escritor otorgaba el protagonismo de su novela a una mujer y estas dejaban de ser así personajes secundarios o figuras subordinadas al protagonismo femenino. No obstante, dicho cambio no supone el desarrollo de nuevos temas o ideas, sino que Inés de Silva constituye la continuación de ideas ya expresadas en novelas precedentes, especialmente en sus precedentes inmediatos: *Tomás Rueda* y *Don Juan*.

Las tres novelas y, especialmente *Don Juan* y *Doña Inés*, ahondan, en un tipo de amor piadoso hacia los más desvalidos: los niños. Además, en *Tomás Rueda*, la ausencia del amor maternal durante la infancia determinará la personalidad ensimismada, hipersensible y reflexiva del protagonista quien halla momentáneamente un sustitutivo en la criada Mari-Juana. En *Don Juan*, Azorín aleja a su protagonista de su incansable obsesión por la seducción, conduciéndolo a un proceso de rehabilitación y purificación ascética en el que redirige su amor hacia los niños pobres para finalmente culminar su vida como monje. Finalmente, Inés de Silva, tras la ruptura con don Juan y su romance con Diego el de Garcillán dedicará su amor a los diversos «hijos» que cuida como una verdadera madre en Buenos Aires. En *Doña Inés*, Azorín ha prescindido totalmente de la inexperta novicia de la tradición literaria, ofreciendo al lector el retrato de una bella mujer madura que, adelantándose a la tragedia que aventuraba el paralelismo con su antepasada doña Beatriz, impone su voluntad y escoge un amor

abnegado y maternal que supera el amor «erótico» intuido en las sensuales descripciones del principio de la novela y en la ilusión depositada en la relación con el joven poeta. La protagonista, mediante la superposición que Azorín crea entre su figura literaria y el tema del tiempo, termina por comprender que todo cae derrotado por el paso del tiempo y nada importa la belleza del cuerpo y el amor puesto que están abocados a un fatalismo inexorable. Tanto *Don Juan* como *Doña Inés* se construyen sobre una idea de profunda espiritualidad con dos personajes cerrando sus caminos narrativos en un estado de abnegada entrega hacia los otros y de renuncia al mundo material y las pasiones humanas.

La fecha de 1928 suponía el inicio de la tercera etapa novelística de Azorín. *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Pueblo* (1930) son la propuesta narrativa del escritor dentro de los movimientos vanguardistas del momento que intentaban revolucionar el panorama artístico europeo. Si ya en *Doña Inés* se intuía el «estilo de miembros disyectos», este alcanzará durante la etapa surrealista del escritor su máximo desarrollo concretándose en un discurso fragmentario, plagado de constantes interrupciones descriptivas y digresiones, que caracterizan una sintaxis elíptica y repetitiva. Esta sintaxis desmembrada responde al dominio absoluto de la subjetividad y de la psique del sujeto en estas novelas; Azorín convierte la realidad interna del individuo y las tensiones existentes entre esta realidad interna y subjetiva y la «verdad» de una realidad externa en el núcleo de la narración. Asimismo, este buceo por la subjetividad interna está conectado a la reflexión sobre el proceso creativo de la obra y la escritura se sitúa en el centro de estas metanovelas mostrando los mecanismos de la génesis de la obra literaria.

La idea principal que probablemente mejor define la narrativa surrealista del escritor es la de la dualidad; una dualidad que afecta a la realidad –que englobaría tanto

lo real como la «realidad» de la ficción– y al sujeto, entendiendo a este como la unión entre la parte consciente y la inconsciente. Esta variedad produce una gran inestabilidad y confusión entre los límites de la realidad externa y la interna del sujeto, causando así una constante interrogación ontológica sobre la propia existencia y la existencia de la realidad externa. Un ejemplo de este desequilibrio se observa en las coordenadas del espacio/ tiempo en *Félix Vargas y Superrealismo*. Por ejemplo, si la realidad externa se define inherentemente por el espacio ocupado por el sujeto y por el tiempo presente, la imagen interna de la realidad intrínseca del individuo puede ocupar todas las coordenadas, excepto aquellas que la identificarían total o parcialmente con la imagen de la realidad; es así como entendíamos la presencia de Félix Vargas en la Francia del siglo XVIII acompañado por las amantes de Benjamin Constant.

En cuanto a los personajes femeninos estudiados en este período, cabe observar una diferencia considerable entre *Félix Vargas y Superrealismo* por una parte y *Pueblo* por otra. En las dos primeras novelas, las mujeres funcionaban principalmente como imágenes internas del sujeto en el proceso de disección del proceso creativo, como ocurría con madame Charrière, madame Staël, Julia Recamier, Julia Talma, Santa Teresa o incluso Andrea en *Félix Vargas*, o, en menor medida, la figura de la enigmática y misteriosa mujer en *Superrealismo*. En cambio, la actitud compasiva y caritativa del autor en *Pueblo*, relacionaría esta novela con la anterior etapa novelística del escritor representada por *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*; obras definidas temáticamente por un amor piadoso y consciente del dolor de los más desfavorecidos. Por esta razón, la figura femenina en *Pueblo* halla su formulación en la sombra vaga de mujer con un niño de la mano como metáfora del dolor del mundo. Dicha lectura acercaría al personaje femenino al fatalismo que caracterizaba esencialmente a las mujeres de *Diario de un enfermo* y la llamada trilogía de Antonio Azorín. Es interesante

observar como en una misma etapa cohesionada por los valores experimentales del Surrealismo, Azorín presenta un tratamiento de lo femenino tan diferenciado.

El escritor (1942) iniciaba la cuarta y última etapa de la novela azoriniana, tres años de febril actividad creadora en los que compone seis novelas: *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *María Fontán* (1944), *La isla sin aurora* (1944) y *Salvadora de Olbena* (1944). Como ya apuntamos, estas seis novelas pueden dividirse por parejas atendiendo a su forma y contenido que nos remiten a las etapas anteriores del escritor. *El escritor* y *El enfermo* nos devuelven las novelas de la primera etapa. *Capricho* y *La isla sin aurora* por su esencia metaliteraria se relacionan directamente con la anterior etapa surrealista y más experimental del escritor. Finalmente, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* guardan una estrecha semejanza con *Doña Inés*, aunque esta similitud admite ciertas matizaciones. Resulta factible pensar que mediante esta «recuperación» de sus novelas anteriores, Azorín se planteaba una recapitulación o síntesis de todas las alternativas, vías y posibilidades narrativas que había tanteado durante toda su vida literaria. Y si atendemos al contexto histórico y literario en el que fueron publicadas, debe concedérsele a estas novelas un logro nada desdeñable dentro del complejo panorama narrativo de los años cuarenta: seguir creando obras que continúan la línea reformadora e innovadora de toda su trayectoria. Un vigor creativo que supera, en primer lugar, la narración de corte castrense o belicista o la mera apología franquista de la inmediata posguerra, y que ofrecía una alternativa distanciada del realismo y el tremendismo que había de preceder a la recuperación definitiva del género en los años cincuenta.

Hemos abordado en primer lugar, *El escritor* y *El enfermo*, novelas que presentan un tono «biográfico» en la línea de las novelas publicadas entre 1901 y 1904. La discrepancia en esta regresión de Azorín a sus primeros años de creación, estriba en que

si sus primeras novelas se construían desde la perspectiva de un personaje protagonista que encaraba su futura vida literaria y artística, ahora los personajes viven en un presente cargado de pasado donde el futuro no ocupa ya lugar y el escritor empieza a vislumbrar su final, afrontando así ambas novelas la etapa final de una vida consagrada al arte. No obstante, la lectura de *El escritor* obliga a una interpretación más allá de la dialéctica generacional –aquella que se representa a través de la disputa entre Antonio Quiroga y Luis Dávila– y el agotamiento creativo del escritor por la vejez, puesto que la novela hallaba su causa última en la defensa y justificación personal y política ante el nuevo régimen dictatorial.

En *El escritor* y *El enfermo*, los personajes femeninos no muestran un gran desarrollo en líneas generales. De hecho, sólo dos poseen una verdadera presencia, y no son otros que las respectivas esposas de los escritores: Magdalena y Enriqueta. A través de dichas mujeres, Azorín describe un matrimonio equilibrado, sereno y complementario en el que el artista halla así el consuelo y los estímulos necesarios para llevar a cabo su actividad literaria; una unión armónica que, por otra parte, ya había esbozado sucintamente en el personaje de Gabriela en *Tomás Rueda*.

Mención especial merece el personaje de la Pastoreta en *El enfermo*, quien nos devuelve el tema azoriniano de la confusión entre la realidad externa y la realidad subjetiva. En un giro inesperado de la narración, Emilia Pastor y sus respectivos maridos, finalmente se revelaran como entelequias fruto de la imaginación de Víctor Albert; imágenes internas que han convivido con él como lo hacían las mujeres de *Félix Vargas*. El sentido es el mismo en ambas novelas, la única diferencia es que en *El enfermo* no encontramos el lenguaje disyecto propio de la experimentación vanguardista y las constantes advertencias de un escritor que revelaba constantemente al lector la plasmación libre de su subconsciente. Dicho subconsciente se camufla ahora en esta

etapa tras un estilo elegante y sobrio y un «aparente» realismo, pero la barrera entre lo objetivo y lo subjetivo y «ficticio» continua siendo igualmente dificultosa.

Capricho (1943) y *La isla sin aurora* (1944) representan un cambio considerable respecto al *El escritor* y *El enfermo*, puesto que son novelas cuyo núcleo radica en la experimentación y su naturaleza metaliteraria, rasgos relacionados con las novelas vanguardistas *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929). Si bien el componente metaliterario está presente en casi toda la producción azoriniana, el grado alcanzado en *Capricho* y *La isla sin aurora* es innegablemente mayor y funciona como el eje estructural de la integridad del discurso novelístico. Respecto a este punto, probablemente, *Capricho* es la obra más radical de Azorín a la hora de explorar nuevas vías novelísticas mediante la experimentación, la intertextualidad y la reflexión metaliteraria. Pese a la aparente serenidad de su estilo, alejada en este sentido del elíptico y repetitivo lenguaje surrealista del escritor con cuyas novelas emparentaría temáticamente, Azorín fuerza los límites de la novela y del género literario negando a su obra cualquier atisbo de quietud argumental o hilo conductor y construye su novela mediante el deambular constante de unos personajes dueños absolutos de la ficción literaria en un constante proceso de «construcción» y «destrucción» del texto que reflejaría su anhelo de crear la novela «de lo indeterminado».

Quizás menos «agresiva», si se nos permite la expresión, sea la propuesta narrativa de *La isla sin aurora*, en la que el escritor se sirve inicialmente de los orígenes del género mediante el motivo tradicional del viaje. No obstante, y como cabía prever, el atractivo del viaje narrado por Azorín no consiste en la peripecia y la aventura, sino en el adentramiento en una atmósfera mágica, fantástica y onírica que le permite «perdersé» en una divagación sobre los temas relativos a la creación literaria.

En cuanto a los personajes femeninos, estos no adquieren un gran desarrollo en estas dos novelas, especialmente en *La isla sin aurora*, aunque sí revisten cierta importancia puesto que vuelven a relacionarse con cuestiones estéticas al engarzarse con el discurso metaliterario. Desde este punto de vista, debe interpretarse la presencia de los «sorprendentes» cuatro autorretratos paródicos de *Capricho* como ejemplos de «antiescritura», el valor de Santa Teresa como ejemplo de piedad y espiritualidad que condiciona la estética de Azorín o la presencia de los seres fantásticos y mitológicos como la ninfa y la ondina que, casi anecdóticamente, permiten al escritor insistir en el perspectivismo y la fragmentariedad de la realidad que pretendemos comprender.

Como otros trabajos anteriores, hemos partido de la obvia relación existente entre las dos «sensitivas damas» protagonistas de las dos últimas novelas de Azorín con Inés de Silva: María Fontán y Salvadora de Olbena. Algo lógico dadas las analogías observables entre estas dos novelas y *Doña Inés*, empezando por algo tan obvio como el protagonismo femenino, el retrato de dos atractivas e independientes mujeres y la relación con hombres más jóvenes. Sin embargo, pese a que estas tres protagonistas presentan a priori unas semejanzas incuestionables, ello no puede menoscabar el peso de las diferencias que se observan entre ellas.

En primer lugar, la periodización en tres etapas de la novela azoriniana propuesta por Livingstone en su libro, nos ayuda a entender mejor el sentido de sus últimas novelas y, particularmente, de estas dos, que se situarían en la tercera y última: la culminación de lo que el crítico considera todo un proceso de «alejamiento de la realidad externa hacia el mundo interno de la conciencia de la conciencia» (LIVINGSTONE: 1970, 67). Llegado a este punto, el discurso novelístico del escritor supone un «nuevo mundo de una realidad creada» como mezcla proporcionada entre fantasía y realidad: una tercera realidad que es a la vez material y espiritual. Azorín

pretende dar forma a un universo purificado y sublimado donde prescinde de todos aquellos elementos que intoxicaban en la realidad su anhelo de idealidad y transcendencia (LIVINGSTONE: 1970, 105). Siguiendo las palabras de Leon Livingstone, este objetivo alcanza su expresión plena en estas dos últimas novelas: *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*.

Respecto a *María Fontán*, el breve párrafo introductorio que abría el libro nos situaba en el contexto extradiegético de la narración: una conversación en el jardín de la condesa de Hortel en la calle de Serrano (AZORÍN: 1998a, 1383). Contexto que constituye una prueba fehaciente de lo que acabamos de exponer y sobre la que Azorín, no gratuitamente, vuelve en el epílogo de la novela, recordándonos el contexto «conversacional» para afirmar: «Los personajes, marquesa, no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía» (AZORÍN: 1998a, 1451). Pese a la aparente conclusión tópica del matrimonio siguiendo los dictados del subgénero rosa, el novelista concluye su obra con un final abierto que sume al lector atento en una absoluta incertidumbre sobre lo leído. ¿Sabemos «verdaderamente» qué ha ocurrido con María Fontán y si su historia es un caso «real»? No por casualidad, el narrador se ha referido a ella y Roberto Cisneros como personajes, nunca como «personas». La vaguedad y el aura de ficción idealizada en la que queda envuelta la supuesta historia de María, refuerza la condición de esta novela como una equilibrada fusión entre realidad e idealidad.

Comentábamos a este respecto, como la imagen final de la obra resultaba un tanto turbadora: la vieja casa con un «jardín abandonado», rodeada de cipreses y una «denegrida» escalera de piedra; azoramiento que se sustenta según nuestro parecer en los manifiestos elementos propios de un imaginario simbolista, como se aprecia en los cipreses con toda su connotación temporal y en la sutil sensación de «ruina» que

transmite la descripción del lugar. Los símbolos de temporalidad e infinitud que se armonizan en la casa del Bósforo del matrimonio de María y Roberto, configuran una especie de «limbo» impreciso que conectaría con sus palabras sobre la inacabada existencia de los personajes en el mismo epílogo. Roberto y María ocupan un deliberado ambiente de irresolución que nos remite a su inherente condición de personajes literarios: habitantes de la «realidad creada» mezcla de realismo e idealismo pergeñada por su padre literario.

Desde nuestro punto de vista, *Salvadora de Olbena* supone la plasmación más completa y lograda de esta «realidad creada» de la que hemos hablado, aquella mixtura entre realidad material y realidad espiritual, donde el novelista construye su mundo literario propio purificado y sublimado. Azorín afirma y plasma una idea que le ha acompañado con matices desde sus inicios: la superioridad de la ficción. La historia, la realidad tangible, no es más que un elemento accesorio, la necesaria plataforma desde la que partirá hacia el ensueño y el ideal. A partir de esta realidad crea el escritor un mundo ficticio mediante el cual intenta entender en toda su profunda complejidad la realidad que le circunda y donde se refugia del poder aniquilador del tiempo.

La técnica del perspectivismo determinará la construcción del personaje de Salvadora y de la novela, ofreciendo al lector una especie de mosaico compuesto por visiones parciales y limitadas, mediante las cuales intentamos ajustar una imagen «única» y «verdadera» de Salvadora. Pero en esta nueva realidad que ha creado el escritor dicho propósito termina por imponerse como absolutamente inalcanzable. Azorín arrebató al narrador su condición de amo absoluto de la verdad en el discurso novelesco, y se la ofrece a sus personajes quienes sucesivamente cuentan al lector su opinión y visión sobre Salvadora y los hechos relacionados con su persona. Este perspectivismo crea un juego de luces y sombras sobre el personaje de Salvadora,

imposibilitando una interpretación única e inamovible de la protagonista. Las contradicciones y rectificaciones mutuas de los personajes nos impiden llegar a una conclusión última, expresando así el autor: «su convicción de que todo es verdad y todo es, al mismo tiempo, mentira, de que hay tantas verdades como seres y de que cada uno de ellos está firmemente convencido de que la suya es válida y única» (MARTÍNEZ CACHERO: 1960, 285). Asimismo, dicha acumulación de perspectivas explicaría el cambio de nombre de la protagonista, quien de Salvadora López de Ledona, pasa a ser Salvadora de Olbena: la Salvadora cuya imagen es «erigida» por todos los pequeñas «fragmentos» que componen el puzle de Olbena. Esta idea encuentra su expresión sintética y depurada en los dos capítulos finales de la novela «Hablan las casas» y «La huerta vieja», en los cuales la personificación de los dos espacios permite a Azorín incidir en la fusión del personaje con su entorno. Tras las casas, la huerta vieja, quien ha contemplado toda la vida de Salvadora, hablará dejándonos la imagen de una solitaria protagonista, quizás sólo consolada por la plácida lectura de un libro de poesía.

Si un hecho se desprende de una lectura atenta y liberada de prejuicios del conjunto de la novela de José Martínez Ruiz Azorín, es la constante renovación a la que el escritor de Monóvar sometió al género buscando atrevidamente y sin tregua nuevos cauces expresivos, como demuestran los más de cuarenta años que median entre *Diario de un enfermo* (1901) y *Salvadora de Olbena* (1944). Algunos podrán discutirle, en algunas obras puntuales, si el resultado está más o menos logrado, pero lo que es incuestionable es la esencia innovadora y rupturista que define su discurso novelístico. Ese ímpetu reformulador de todo un género es el que caracteriza toda su obra desde el espíritu crítico y el lirismo simbolista de la primera etapa, pasando por la reelaboración de la tradición literaria en *Tomás Rueda*, *Don Juan* y *Doña Inés*, forzando el lenguaje y difuminando los límites entre la realidad interna y la externa en las novelas

vanguardistas u ofreciendo un verdadero ejercicio de febril productividad y experimentación en las novelas de los años cuarenta. Sin perder nunca la cohesión temática, toda su novela revela un vasto y complejo universo literario como, necesariamente, ha de derivarse de un maestro sometido constantemente a la necesidad de cambio y perfeccionamiento que le permita el hallazgo de nuevas vías expresivas.

Sumergido el lector en este amplio espacio de la novela azoriniana, se antoja harto complejo admitir que sus personajes femeninos respondan a un catálogo fijo y especialmente a un único tipo idealizado, asexuado y de alusiones maternas. Dar por sentada esta cuestión implicaría obviar toda la evolución estética de su novela, cuestión sobre la que hemos venido insistiendo desde un principio a lo largo de este trabajo.

Una de las consecuencias que se desprenden tras concluir nuestro estudio, es que los personajes femeninos constituyen una muestra significativa de la constante evolución del discurso novelístico de José Martínez Ruiz *Azorín*. Dejando de lado una lectura de la mujer centrada en los rasgos principales más «repetidos» a lo largo de su obra, la «unicidad» del personaje femenino en Azorín no debería asociarse a un supuesto tipo o tipos más o menos prototípicos, sino que deriva de la asociación reiterada de los personajes a temas como el amor, la muerte, la soledad, el paso del tiempo o el sentido y la función del arte. Justamente la misma coherencia temática que atribuíamos al conjunto de sus novelas por encima de las diferencias formales; Azorín muestra una habilidad magistral para incidir reiteradamente en los temas que más le preocupan pero mediante fórmulas discursivas distintas.

Sus mujeres son una prueba fidedigna del inagotable proceso de regeneración y cambio que experimenta su novela a lo largo de más de cuatro décadas, empezando por personajes secundarios que se subordinan al protagonista masculino en *Diario de un enfermo* o *La voluntad* y cuyas figuras guardan una relación directa con el imaginario

simbolista y los tópicos finiseculares. A continuación, serán muestra del amor caritativo y piadoso y, casi de manera anecdótica en *Tomás Rueda* y con pleno protagonismo en *Doña Inés*, donde por vez primera otorga el protagonismo a una mujer; al mismo tiempo, en *Don Juan* le servirán como última tentación para el viejo y cansado libertino. En la etapa surrealista, especialmente en *Felix Vargas*, la mujer será una de las imágenes internas que afloran del subconsciente del creador, quedando así ligadas, como todo el texto, a la reflexión sobre el propio acto de creación; aunque en *Pueblo* volverá a proyectar una imagen conectada con la piedad y el amor expresados en las novelas de la segunda etapa pese a la permanencia de un lengua más experimental. Ya en los años cuarenta, quizás cabe entrever poca presencia de lo femenino en *El escritor*, *El enfermo*, *Capricho* y *La isla sin aurora*, aunque, nuevamente en *Capricho* la figura de la mujer se asocia con el tema metaliterario y el proceso de creación. Finalmente, sus dos últimas novelas se cierran con protagonismo femenino absoluto y, probablemente, *Salvadora de Olbena* se convierte en la mejor síntesis de todos sus esfuerzos sobre el género, presentando una obra donde se funden todos los temas recurrentes y básicos de su narrativa: el amor, la soledad, la muerte, el paso del tiempo, la reflexión metaliteraria y la combinación equilibrada entre una visión «realista» y una realidad ideal o transcendente.

El propósito de José Martínez Ruiz *Azorín* de crear una novela en incesable proceso de mutación y experimentación le condujo a elaborar una obra poliédrica unida por la reiteración temática; la misma sentencia cabe aplicar a sus personajes femeninos.



BIBLIOGRAFÍA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBERT, Mechthild (2001), «Azorín y los narradores de vanguardia: en torno a La isla sin aurora», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 435-450.
- AULADELL, Miguel A, Llorens, Ramón F., Ríos, Juan A., Fuentes, M^a Dolores (1987), «Textos olvidados del joven Martínez Ruiz», *Canelobre*, 9 invierno-primavera, p. 38-40.
- AZORÍN (1945²), *Tomás Rueda*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- (1947a), *Obras completas*, v. I., Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar.
- (1947b), *Obras completas*, v. VII., Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar.
- (1972), «Ciencia y Fe», en *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, ed. José María Valverde, Madrid, Narcea, p. 184-188.
- (1980), *Política y literatura (Fantasías y devaneos)*, ed. Paulino Garagorri, Madrid, Alianza.
- (1990), *Los pueblos*, ed. Miguel Ángel Lozano, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- (1998a), *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1998b), *Obras escogidas. Ensayos*, v. II, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1998c), *Obras escogidas. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, v. III, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2002), *Los pueblos*, ed. Ramón Jiménez, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983-1984), «Elementos rítmicos en la prosa de Azorín», *Anales Azorinianos*, 1, p. 49-63 (ed. Original, *Clavileño*, 15, mayo-junio, 1952, p. 25-32).
- (1983), «Los cuentos de Azorín », en *La novela lírica. Azorín, Gabriel Miró*, v. I, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, p. 183-202 (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre, 1968, p. 335-374).
- BARJA, César (1935), *Libros y autores contemporáneos*, New York, Stecher (citado por M. Rand, 1963, «Azorín y eros», *Revista Hispánica Moderna*, 29, p. 217-233).
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (2001), «El hechizo de la mirada: Azorín frente a Don Juan», en *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, ed. Javier Serrano Alonso, Ana Chouciño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín, Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 433-443.
- <http://books.google.com/books?id=PUbpAGg-uFwC&dq=Javier+Hermoso+Blanco&ie=ISO-8859-1&source=gbs_gdata > [consulta 26-10-2011].
- BERNAL MUÑOZ, José Luis (1993), «Las influencias literarias en Azorín», *Anales Azorinianos*, 4, p. 275-286.
- (1996), «Azorín, pintor de libros y escritor de cuadros», en *Azorin, 1904-1924 : IIIe Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 54-66.
- BESER, Sergio (1983), «Notas sobre la estructura de *La voluntad*», en *La novela lírica. Azorín, Gabriel Miró*, v. I, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, p. 111-121 (*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXXVI, cuaderno III, julio-septiembre, 1960, p. 169-181).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1980), «Escepticismo, paisajismo y los clásicos: Azorín y la mistificación de la realidad», en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, v. 6, Rico, Francisco y Mainer, José Carlos, Barcelona, Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo, p. 394-398, (*Ínsula*, 247, 1967, p. 3).

- BONET, Laureano (1990), «*Diario de un enfermo*, de Azorín: el momento y la sensación», en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, ed. Gabriele, John P., Madrid, Orígenes, p. 81-97.
- CASARES, Julio (1944), *Crítica profana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (citado por M. Rand, 1963, «Azorín y eros», *Revista Hispánica Moderna*», 29, p. 217-233).
- COSTE, Didier (1986), «La narrativa limitada en *Pueblo de Azorín*», en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 189-196.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel (1996), «La desmitificación de don Juan», en *IIIe Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 201-206.
- (2005), «El poder del amor y el destino en *María Fontán*», en *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional, Pau, 16-17-18 de octubre 2003*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, p. 95-114.
- CLAVERÍA, Carlos (1980), «Sobre el tema del tiempo en Azorín», en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, v. 6, Rico, Francisco y Mainer, José Carlos, Barcelona, Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo, p. 381-387, (Cinco estudios de literatura española moderna, Salamanca, CSIC, 1945, p. 50-67).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1986), «Las primeras novelas de Azorín: aproximación a un estudio en la novela lírica de Azorín», en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 63-72.
- (1998), «Doña Inés sin Don Juan: en torno a *Doña Inés* (1925) de Azorín», en *Don Juan Tenorio en la España del s. XX: literatura y cine*, coord.. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mounier, Madrid, Cátedra, 477-485.
- (2002a), *La voluntad, novela de J. Martínez Ruiz*, novela de Azorín, Murcia, CAM.
- (2002b), «*La voluntad* de Azorín y la nueva novela: subjetivismo y sensualidad», *Montearabí*, 34, p. 31-53.
- (2006), «Introducción», en *El enfermo*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2007), «El legado de Azorín », *Anales Azorinianos*, 10, p. 53-66.
- (2009), «Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora*», en *Azorín, renovador de géneros*, coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 99-114.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa (1993), «Azorín novelista: de *Don Juan* a *Salvadora de Olbena*», *Anales azorinianos*, 4, p. 335-348.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio (1998), «La fuerza del amor: en los umbrales de una apuesta literaria», en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, coord. Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Aguaclara, Insituto de Cultura Juan Gil-Albert, p. 213-230.
- (2002), ««La noche oscura de Félix Vargas», *Anales Azorinianos*, 8, p. 133-162.
- DOBÓN ANTÓN, María Dolores (1997), *Azorín anarquista: de la revolución al desencanto*, Alicante, Juan Gil-Albert.
- ESTEVE LÓPEZ, Ana (1996), «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)», en *Azorín, 1904-1924 : IIIe Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 41-53.
- ESTEVE RAMÍREZ, Francisco (1987), «La especialización periodística en Azorín», *Canelobre*, 9, invierno-primavera, p. 10-16.
- FOX, E. Inman (1968), «La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre, p. 375-389 (citado por Mariano de Paco y Antonio Díez-Mediavilla en su «Introducción» a *Obras escogidas. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, v. III, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 32-33)
- (1970), «Introducción», en *Antonio Azorín*, Barcelona, Labor, p. 26.

- (1973²), «Introducción biográfica y crítica», en *La voluntad*, ed. Inman Fox, Madrid, Castalia, p. 9-47 (1ª ed. *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1968).
- (1988a), «José Martínez Ruiz (Estudio sobre el anarquismo del futuro Azorín)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 43-63, (*Revista de Occidente*, 35, febrero, 1966, p. 151-174).
- (1988b), «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 121-155 (*Cuadernos Hispanoamericanos*, LXIX, 1967, p. 14-21).
- (1986) «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», *Actes du Premier Colloque International "José Martínez Ruiz (Azorín)*, Université de Pau, Biarritz, J&D Éditions, p. 349-56.
- (1992a), *Azorín: Guía de su obra completa*, Madrid, Castalia.
- (1992b), «Introducción», *Antonio Azorín*, ed. Inman Fox, Madrid, Castalia, p. 7-32.
- GIBSON, Michael (2006²), *El simbolismo*, tr. española de Carlos Caramés, Köln, Tasche (1ª ed. trad. 1999; ed. Original, *The Symbolism*, Köln, Taschen, 1997).
- GLENN, Kathleen M.(1973), *The novelistic technique of Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid, Plaza Mayor.
- GONZÁLEZ, José Manuel (1993), «Laurence Sterne y José Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 4, p. 315-333.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1897), *Psicología del amor*, Librería de Fernando Fe, Madrid.
- GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ Valcárcel, Carmen y Escudero Martínez, Carmen (1986), *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- JOHNSON, Roberta (1986), «Filosofía y novelística en *La voluntad* », *Anales Azorinianos*, 3, p. 131-139.
- (1997), *Fuego cruzado: Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.
- KRAUSE, Anna (1955), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LITVAK, Lily (1974), «Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín», en VV.AA., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona, Ariel, p. 273-282.
- (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.
- LIVINGSTONE, Leon (1966), «Tiempo contra historia en las novelas de J. Martínez Ruiz», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, p. 325-338.
- (1970), *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos.
- LONDERO, Renata (1997), *Nell'officina dello scrittore : I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padua, Unipress.
- (1998), «La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición», en *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, p. 117-165.
- (2001), «La imagen surrealista en las novelas vanguardistas de Azorín», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 259-268.
- (2002), «Personajes reales de la novelística azoriniana», *Anales azorinianos*, 8, p. 75-88.
- (2009a), «Recordar en los retratos: iconografía azoriniana en *Memorias inmemoriales*», en *Los retratos de Azorín: en la encrucijada de unas subjetividades, VII Coloquio Internacional Pau, 29-30 noviembre y 1 de diciembre*, Alicante, Diputación de Alicante, p. 83-98.
- (2009b), «Ut pictura fictio. Trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín», en *Azorín, renovador de géneros*, coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 45-60.

- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio (1998), «El babador y el sonajero: Azorín y el primer vanguardismo», en *Actas del Congreso Internacional «Azorín en el Primer milenio de la lengua castellana»*, Murcia, CAM-Universidad, p.281-296.
- LOTT, Robert E. (1983), «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín », en *La novela lírica. Azorín, Gabriel Miró*, v. I, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, p. 64-91 (*Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-noviembre, 1968, p. 192-219).
- LLORENS GARCÍA, Francisco R., (1999), *El último Azorín (1936-1967)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Salamanca.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1986a), «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* », en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Biarritz, J&D Éditions, p. 139-150.
- (1986b), «La creación azoriniana: una invitación al ensueño», *Anales Azorinianos*, 3, p. 141-148.
- (1987a), «Azorín y la imagen de la realidad », *Canelobre*, 9 invierno-primavera, p. 34-36.
- (1987b), «Azorín y la novela contemporánea », *Campus*, 10 invierno-primavera, p. 6-9.
- (1994), «José Martínez Ruiz, “Azorín” », en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Primer suplemento*, 6/1, Rico, Francisco y Mainer, José Carlos, Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo p. 350-361.
- (1995), «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)», en «*Azorín et la France*», *Actes du Deuxième Colloque International, Pau, 23-25 avril 1992*, p. 81-91.
- (1996a), «Azorín, una estética de la resignación», en «*Azorín, 1904-1924*»: *III Colloque International, Pau-Biarritz, 27, 28 et-29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 109-114.
- (1996b), «Schopenhauer en Azorín. La “necesidad de una metafísica”», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 12, Serie monográfica núm. 2, *Schopenhauer y la creación literaria en España*, ed. Miguel Ángel Lozano, p. 203-215.
- (1997a), «J.Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. José Carlos Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Visor, p. 109-135.
- (1997b), « “No hay más realidad que la imagen”. Azorín, el creador como espectador», *Anales Azorinianos*, 6, p. 57-68.
- (1998a), «Introducción general», en *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, p. 27-75.
- (1998b), «Novelas (1901-1904)», en *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, p. 89-105.
- (1998c), «*Don Juan y Doña Inés (1922-1925)*», en *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, p. 106-116.
- (1999a), «El romanticismo rectificado. *Don Juan* de Azorín, o la ciudad como norma», en *Ideas en sus paisajes: homenaje al profesor Russell P. Sebold*, coord. Enrique Rubio Cremades, Guillermo Carnero Abat e Ignacio Javier López, Alicante, Universidad de Alicante, p. 311-318.
- (1999b), «Los valores literarios de clásicos y modernos», *Anales Azorinianos* 7, p. 45-57.
- (2001), «El trabajo obscuro de lo subconsciente: surrealismo y experiencia en Azorín », en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 173-184.
- (2007), «Un poema en prosa de Azorín: *Las rondas (1904)*», *Anales Azorinianos*, 10, p. 135-149.
- MAINER, José Carlos (1999⁵), *La edad de plata*, Madrid, Cátedra (1ª ed. *La edad de plata*, Barcelona, José Batlló, 1975).
- MANSO, Christian (1987), «Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho Brandy*», en *Surrealismo. El ojo soluble*, ed. Jesús Gallego, Málaga, Litoral, núm. 1, p. 208-222.

- (1993), «El Don Juan de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *Ínsula*, 556, p. 17.
- (1995), «Azorín face a Don Juan. Tradition et innovation», *Letras de Deusto*, vol. 25, 68, p. 199-206.
- (1996), «Lectura de los clásicos y experiencias de la lectura», en *Azorin, 1904-1924 : IIIe Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 115-120.
- (2001), «Sobre el prólogo de *Superrealismo*», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 145-154.
- (2005), «Unas calas más sobre la génesis de *Superrealismo* de Azorín», *RILCE: Revista de Filología hispánica*, vol. 21, 1, p. 81-98.
- (2009), «Azorín: el arte sutorio y el arte de nadar», en *Azorín, renovador de géneros*, coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 127-142.
- MADARIAGA, Pilar de (1949), *Las novelas de Azorín: estudio de sus temas y de su técnica*, Middlebury College (tesis doctoral inédita).
- MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, Gemma (2005), «Españoles en París: la escritura exiliada en el museo », en *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional, Pau, 16-17-18 de octubre 2003*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, p. 147-156.
- MARTÍN, Francisco José (1996), «La piedad de Don Juan», en «*Azorín 1904-1924*»: iii *Colloque International, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau: Universidad de Murcia, p. 193-199.
- (2001), «Introducción», en *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 7-108.
- (2001), «Azorín vanguardista: entre la deshumanización del arte y el nuevo romanticismo», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 81-100.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- (1979), «Sobre algunos formantes de la expresión azoriniana», en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316119777359055311802/index.htm>>, [consulta 27-10-2008] (*Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, tomo II, Granada, Universidad de Granada p. 361-376).
- (1986), «Una especie literaria ambigua: Los cuentos-crítica de Azorín », en *José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du premier Colloque International «José Martínez Ruiz», Pau, 25-26 avril 1985*, Biarritz, J&D Éditions, p. 219-228.
- (1992a), «Introducción», en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe, p. 14-29 (1ª ed. *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976).
- (1993), «Entre obispos cursis y clérigos patanes... El componente católico en *La voluntad*», en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05817230900592740759079/index.htm>> [consulta 27-10-2008], (*Ínsula*, 556, p. 31-32).
- (2001), «Azorín (años 20 y 30) ante la joven literatura española», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 47-60.
- (2005), «El septenio 1939-1945 en la novela española de posguerra», en *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional, Pau, 16-17-18 de octubre 2003*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, p. 55-66.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1986), «En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 47-58.

- (1998), «Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La federación* de Alicante (1897-1900)», en *Azorín fin de siglos (1898.1998)*, coord. Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – Ed. Aguacilar, p. 69-78.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2001), «Impresionismo y surrealismo en Azorín », en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 155-172.
- MECKEN, John (2001), «Visión y revisión del surrealismo: posiciones teóricas y prácticas estéticas de Azorín», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 241-258.
- NADAL, José María (1986), «La narración en La voluntad de José Martínez Ruiz», en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 33-47.
- NORA, Eugenio de (1963²), «El arte descriptivo de Azorín», en *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, p. 231-260 (1ª ed. *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958).
- ORTEGA Y GASSET, José (1988), «Primores de lo vulgar», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de E. Inman Fox, Castalia, p. 307-349.
- PAYA BERNABE, José (2001), «Azorín, Monóvar y Superrealismo», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 191-208.
- PACO, Mariano de (1983-84), «Cuatro cuentos de *Bohemia*», *Anales Azorinianos*, 1, p. 154-159.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (1998), «Azorín y Don Juan: vidas paralelas», en *Don Juan Tenorio en la España del s. XX: literatura y cine*, coord.. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mounier, Madrid, Cátedra, 431-475.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1958), *Divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. 237 (citado por M. Rand, 1963, «Azorín y eros», *Revista Hispánica Moderna*, 29, p. 217-233).
- (1964), *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel (1974), *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1985), «De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis (1898-1899)», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 86-100.
- PEYRAGA, Pascale (2000a), *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, tomo 1, Thèse de Doctorat, Pau, Université de Pau.
- (2000b), *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, tomo 2, Thèse de Doctorat, Pau, Université de Pau.
- (2001), «Realidad fragmentada y nivelada: reificación y humanización en *Pueblo*», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 191-208.
- (2005), «Los relatos intercalados de *Capricho*, meollos de una fantasía bien pensada», *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional* (Pau, 16-17-18 de octubre 2003), coord. por Pascale Peyraga, 2005, p. 77-94
- (2007), « *El escritor* (1942) : vida y muerte del novelista », *Anales Azorinianos*, 10, p. 209-237.
- (2008), «Le portrait d'Azorín par Zuloaga : le sujet égaré dans un miroir à deux faces », en *Los retratos de Azorín. (Actas del VIIº Coloquio internacional*, Laboratoire de l'Arc Atlantique, Pau, 29, 30 novembre et 1er décembre 2007), Alicante : Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, p. 99-120.
- (2008b), *Capricho* (1943) *d'Azorín ou le regne des passeurs*, Dossier de Candidature au Diplôme National de l'Habilitation à diriger des Recherches (estudio inédito).
- (2009), «*Capricho* (1943). Entre negación y afirmación del concepto de género», en *Azorín, renovador de géneros*, coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 81-98.

- PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, tr. española de Rubén Mettini, Barcelona, El Acanalado (1ª ed. trad. 1999; ed. Original, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1930).
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1991), «La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia», en *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad, CAPA, p. 85-108.
- (1993), «La formación del héroe noventayochista en Azorín», *Anales Azorinianos*, 5, Alicante, CAM, p. 215-25.
- (1995), «La trilogía de Antonio Azorín y la narrativa francesa coetánea: influencias, afinidades electivas», en «Azorín et la France», *Actes du Deuxième Colloque International, Pau, 23-25 avril 1992*, p. 73-80.
- (1999), «Azorín confutador de Nietzsche: sobre el fracaso y la moral compasiva», *Anales Azorinianos*, 7, Alicante, CAM, p. 319-333.
- (2009), «Azorín, un poeta en jubón de novelista», en *Azorín, renovador de géneros*, coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 177-190.
- RICAU HERNANDEZ, Marie-Andrée (1974), *Structure et signification de son oeuvre romanesque*. Azorin (Jose Martínez Ruiz), Niece, Université de Niece.
- (1995), «María Fontán o la adecuación entre París y una figura azoriniana », en *Azorín et la France, Actes du Deuxième Colloque International, pau, 23-25 avril 1992*, p. 281-290.
- (2001), «Quiebra y reconstitución del mundo psíquico y novelesco en el surrealismo de Azorín », en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 269-280.
- RIERA, Carme (2007), *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RICO VERDÚ, José (1973), *Un Azorín desconocido: estudio psicológico de su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago (1979), *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1985), «Azorín anarquista », *Anales Azorinianos*, 2, p. 33-40.
- (1986a), «Azorín anarquista. Ideología de sus primeras colaboraciones periodísticas (1894-1904) », en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Biarritz, J&D Éditions, p. 143-154.
- (1986b), «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», *Anales Azorinianos*, 3, p. 179-206.
- (1998), «Pensamiento de Azorín. (Bases morales y religiosas) (Una aproximación a su personalidad humana y al significado de su obra) », en *Actas del Congreso Internacional «Azorín en el Primer milenio de la lengua castellana»*, Murcia, CAM-Universidad, p. 59-72.
- (2001), «Un tratado de carpintería: como Azorín accedió a la estética superrealista», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 33-46.
- (2003), «Del memorialismo a la verdad fingida de una vida en la obra de Azorín», en *Azorín 1939-1945. VI Coloquio Internacional. Pau 16 al 18 de octubre de 2003*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, p. 15-31.
- (2011), *La voz española de Montaigne: Azorín*, Madrid, Ediciones 98.
- RISCO, Antonio (1980), *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.
- ROZAS, Juan Manuel (1973), «Un capítulo de Castilla (1912)», en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, v. 6, Rico, Francisco y Mainer, José Carlos, Barcelona, Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo, p. 406-411 («Introducción», en Azorín, *Castilla*, Barcelona, Labor, 1973, p. 41-48).

- SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio (2005), «La novela de Azorín entre 1939 y 1945: principio y final», en *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional, Pau, 16-17-18 de octubre 2003*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, p. 67-76.
- SELVA DE TOGORES, Enrique (2001), «Azorín ante el fenómeno de las vanguardias: crítica y asimilación», en *Azorín et la surréalisme : V Colloque international*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Casa-Museo Azorín de Monóvar, 2001, Gardonne, Editions Fédérop, p. 61-70.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1959), «Eros y tres misóginos», en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, Taurus, p. 139-167.
- SHAW, Donald (1997⁷), «Azorín: el redescubrimiento de la tradición», *La Generación del 98*, trad. español de Carmen Herrero, Madrid, Cátedra, p. 209-236 (1ª ed. trad. 1977; ed. Original, *The Generation of 1898*, London, Benn, 1975)
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1986), «Urbano González Serrano y el joven Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 3, p. 63-80.
- URRUTIA, Jorge (1976), «El escritor, de Azorín: literatura y justificación», *Archivum*, 26, p. 461-483.
- VALVERDE, José María (1971), *Azorín*, Barcelona, Planeta.
- VIDAL ORTUÑO, José (2007), *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Editum-Universidad de Murcia.
- VILLANUEVA, Darío (1983a), *La novela lírica*, v. 1, Madrid, Taurus.
- (1983b), *La novela lírica*, v. 2, Madrid, Taurus.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1983), «Una novela de 1902», en *La novela lírica. Azorín, Gabriel Miró*, v. I, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, p. 98-110 (*Sur*, 226, enero-febrero, 1954, p. 192-219).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA MUJER Y MARTÍNEZ RUIZ «AZORÍN»

- ANDREU, Alicia G. (2007), «La novela rosa en María Fontán», *Anales azorinianos*, 10, p. 13-27.
- BIERVLIEET D'OVERBROEK, Malcom van (1979), «Una hipótesis sobre el papel de la mujer en el desarrollo de José Martínez Ruiz, el futuro Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, p. 651-656.
- CALERO HERVÁS, José (1974), «Azorín y Proust, ante el complejo de Edipo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288, p. 563-577.
- CRUZ RUEDA, Ángel (1957), *Mujeres de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DOBÓN ANTÓN, María Dolores (1993), «Abulia, jaula, convento y represión eclesiástica en *La voluntad* de Azorín», *Anales azorinianos*, 4, p. 349-366.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (1993), «Azorín, *Doña Inés*, el crítico, y sus problemas con el objeto (estilo y descripción)», *Epos. Revista de Filología. uned*, vol. ix, p. 293-311.
- JOHNSON, Roberta (1998a), «Azorín y las escritoras», *Azorín ante el primer milenio de la lengua castellana. Actas del Congreso Internacional*, Murcia, Universidad de Murcia y CAM, p. 47-53
- (1998b), «El discurso nacionalista y el discurso sobre la mujer en el primer Azorín», en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, ed. Antonio Diez Mediavilla, Alicante, Aguaclara, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, p. 191-202.
- (1999), «Azorín, los clásicos castellanos y el matrimonio», *Anales Azorinianos*, 7, p. 235-45.
- JURKEVICH, Gayana (1996), «Azorín's Magic Circle: The Subversion of Time and Space in *Doña Inés*», *Bulletin of Hispanic Studies*, lxxiii, pp. 49-61.
- LÓPEZ CASTEJÓN, María, (1992), *La mujer en Azorín. Perfiles femeninos en su obra* (Tesis doctoral inédita. Universidad de Jaén. Copia facilitada por la Casa Museo Azorín).
- (1998), «Azorín: una tipología regional, las andaluzas», en *Azorín ante el primer milenio de la lengua castellana. Actas del Congreso Internacional*, Murcia, Universidad de Murcia y CAM, p. 267-272.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1993), «Azorín y..., esta vez, las mujeres», *Anales Azorinianos*, 4, p. 129-142.
- PIEROPÁN, María Doménica (1989), «Un re-visión feminista del eterno retorno en *Doña Inés de Azorín*», *Hispania*, 72, p. 233-240.
- RAND, Margarita (1963), «Azorín y eros», *Revista Hispánica Moderna*, 29, p. 217-233.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago (1993), «El amor y las mujeres en la obra de Azorín», *Anales Azorinianos*, 5, p. 593-602.
- RISCO, Antonio (1982), «La mujer en la novela de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, p. 172-191.
- SEQUEROS, Antonio (1975), *La mujer en Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros N° Señora de Montserrat.
- SPIRES, Robert (1986), «Doña Inés y la descaracterización vanguardista», *Anales Azorinianos*, 3, p. 157-177.

ESTUDIOS DE GÉNERO

- BALLARÍN, Pilar (1993), «La construcción de un modelo educativo de utilidad doméstica» en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, v. IV., trad. española de Marco Aurelio Galmarini, dirección capítulos españoles Mary Nash, Madrid, Taurus, p. 599-612 (ed. Original, *Storia delle donne*, dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1990-1991-1992).
- BORNAY, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de perversidad*, tr. española Vicente Campos González, Madrid, Debate (ed. Original, *Idols of perversity*, Oxford, Oxford University Press, 1986).
- ENA BORDONADA, Ángela (2001), «Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX», en *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Porro Herrera, M. J. (coord.), Córdoba, Universidad de Córdoba, p. 89-111.
- (2012), «Retratos de mujer en la narrativa de la Edad de Plata», en *Imágenes femeninas en la Literatura y en las Artes escénicas (siglos XX y XXI)*, Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la paz, coords. y eds., Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 35-49.
- FEBO, Giuliana di (1976), «Orígenes del debate feminista en España: la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)», *Sistema*, 12, p. 49-82.
- KIRKPATRICK, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Universitat de València, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006), *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, «La balsa de la medusa» A. Machado Libros.
- NASH, Mary (1993a), «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del s. XIX», en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Vol. IV., trad. española de Marco Aurelio Galmarini, dirección capítulos españoles Mary Nash Madrid, Taurus, p. 585-598 (ed. Original, *Storia delle donne*, dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1990-1991-1992).
- (1993b), «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España 1900-1939» en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*, Vol. V., trad. española de Marco Aurelio Galmarini, dirección capítulos españoles Mary Nash, Madrid, Taurus, p. 627-645 (ed. Original, *Storia delle donne*, dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1990-1991-1992).
- NELKEN, Margarita (1975), *La condición social de la mujer*, Madrid, Ed. CVS.
- SCANLON, Geraldine M. (1976), «Primera parte», en *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo Veintiuno, p. 13-257.