

REPRESENTACIONES FEMENINAS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Ascensión Rivas Hernández

En el año 1902 se publicaron en España cuatro novelas fundamentales para el desarrollo del género. Se trata de *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán, *Camino de perfección* de Pío Baroja y *La voluntad* de José Martínez Ruiz (*Azorín*). Estas obras, que suponen la renovación de la novelística en los planos formal y de contenido, ofrecen en conjunto una visión peculiar de la figura femenina. En *Amor y pedagogía* la mujer aparece como rémora del progreso que representa el hombre. En *Sonata de otoño* se muestra una mujer maliciosa, inmoral y sacrílega. En *Camino de perfección* se encuentran figuras lujuriosas y frías de corazón al lado de una mujer redentora que, sin embargo, no dará el fruto esperado. Finalmente en la novela de *Azorín* aparece una mujer sin voluntad y otra que, al tenerla en exceso, conducirá al protagonista hacia la postración espiritual y la abulia. En este artículo se analizan pormenorizadamente todas esas versiones de mujer y se muestran sus características comunes.

In 1902 three essential novels which contributed to the development of the genre were published in Spain, namely, *Amor y pedagogía* by Miguel de Unamuno, *Sonata de otoño* by Ramón del Valle-Inclán, *Camino de perfección* by Pío Baroja and *La voluntad* by José Martínez Ruiz (*Azorín*). These literary works, which brought forth the renewal of the art of novel writing both in form and content, all offer a peculiar vision of women. In *Amor y pedagogía* women are represented as a hindrance to progress which is, in turn, depicted by male characters. *Sonata de otoño* portrays women as mischievous, immoral and sacrilegious. Baroja's *Camino de perfección* describes lust and cold-heartedness as core traits in female characters and counter to them it presents a redeeming female character, who, nonetheless, falls short of the expected outcome. Azorin's novel shows an irresolute woman and yet another iron-willed one who brings about the main character's spiritual weariness and ennui. This article is a detailed study of such women and analyses their common characteristics.

PALABRAS CLAVE: novela, inicios siglo XX, figura femenina, análisis.

En el año 1902 se produjo un hecho excepcional en la narrativa española. Por entonces el público leía mayoritariamente la novela realista que había salido de la pluma de Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda o Armando Palacio Valdés, entre otros. En estas obras se reflejan con extraordinaria precisión las características más significativas de la estética que también daba sus frutos en el resto de Europa: el desarrollo minucioso y sin saltos de la vida del protagonista desde su nacimiento; la descripción perfilada y sin ambigüedades de los diversos personajes; el tono retórico y grandilocuente del lenguaje utilizado por los autores, y el carácter cerrado, finalmente, de todos los elementos tanto formales como de contenido que

conforman las obras literarias. Pero este esquema tan rígido se rompe en 1902 con la aparición conjunta de cuatro novelas de autores jóvenes que revolucionarán el panorama literario español. Se trata de *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Sonata de otoño*, de Ramón del Valle-Inclán; *Camino de perfección*, de Pío Baroja y *La voluntad*, de José Martínez Ruiz, más tarde *Azorín*¹.

Como señala Alonso Zamora Vicente en su magnífico trabajo de 1954 (1958: 27), el ambiente social, político y cultural español en torno a 1902 ya auspiciaba esta transformación, aunque el público continuara leyendo novela realista (Inman Fox, 1982: 28). La narrativa que surge en 1902 es fundamentalmente fragmentaria (Pérez López, 2002: 31; García Jambrina, 2002: 114-123; Urrutia, 2002b: 89-90), y de ese fragmentarismo suyo, precisamente, derivan otras de sus características más relevantes²: la presencia de un protagonista problemático (Gullón, 2002: 4; Díez de Revenga, 2002: 10) y abúlico (Durán, 1957: 21), muy acusada en Baroja y Martínez Ruiz; el reflejo de una sociedad enferma y degenerada (López de Abiada, 2002: 18); la falta de un argumento perfectamente cerrado (Inman Fox, 1982: 40-41); la entrada en el texto de sensaciones e ideas (Zamora Vicente, 1954: 1958: 30 y 36); los cambios en el punto de vista y en la voz narrativa (Rivas Hernández, 1998b: 49-64; Pérez López, 2002: 31), así como la introducción en el texto de elementos muy novedosos por entonces: disquisiciones filosóficas y literarias, reflexiones estéticas, opiniones (Urrutia, 2002a, 7 y 2002b: 45-46), fragmentos de diario, cartas, etc.

Entre estas cuatro novelas, y a pesar de la radical diversidad de sus tramas respectivas, existen numerosas coincidencias. En *La voluntad* y *Camino de perfección* aparece una serie de episodios comunes, como la visita al gobernador civil Julio Burell, el paso del ataúd blanco por las calles de Toledo (Valverde, 1971: 145-159; Miro, 1972: 521; Ares, 1972: 490 y siguientes), así como las referencias al Greco y a los conventos de monjas (Ares, 1972: 40 y siguientes; y Campos, 1981: 58-59), o a la imagen represiva de la educación jesuítica (Inman Fox, 1982: 12-13). *Amor y pedagogía* y *La voluntad* han sido relacionadas porque en ambas se critica la excesiva confianza en la ciencia (Urrutia, 2002 a: 7), también presente en el *Silvestre Paradox* de Baroja, publicado en 1901. Además, *La voluntad*, *Camino de perfección* y *Amor y pedagogía*

¹ Se trata del nombre del protagonista de la novela, adoptado por el autor como pseudónimo definitivo a partir de 1904.

² Como muy bien señala Pérez López (2002: 31), “la fragmentación no afecta sólo a la ruptura de la trama y el afecto de disyunción estructural que ello provoca, sino a todos los estratos de la novela, que tienden a reflejar solidariamente el sentido de dispersión o disgregación de la realidad y su inaprensible sentido”.

son novelas circulares que reflejan el mito del eterno retorno, pues en todas ellas el fracaso de los padres se repetirá en los hijos de forma inexorable, porque como señala muy acertadamente Urrutia (2002b: 99), “una sociedad degenerada no puede crear más que seres e ideas degradadas”. De ahí esa insistencia en la repetición del fracaso. Finalmente, y enlazando ya con el asunto principal de este trabajo, todas las novelas muestran a la religión como patrimonio femenino. Las mujeres son las que de forma atávica e inconsciente garantizan su perpetuación frente al inútil intento masculino de erradicarla de la educación de las generaciones futuras.

En *Amor y pedagogía* el autor juega a ofrecer una imagen negativa de la mujer que al final, no obstante, se transforma³. En un principio, y recogiendo el concepto de la época, la mujer aparece como un ser inferior que no puede decir ‘no’ a un hombre que la ha pedido en matrimonio, y que decide casarse, entre otras razones, para liberarse de la tiranía familiar. En este sentido, Fructuoso, el hermano de Marina, pone en duda la valía de su hermana, y sólo le exige al futuro marido de ésta que sea honrado y que pueda mantenerla (Unamuno, 1902::1998: 70). El mismo don Avito, aparentemente tan abierto de miras, está convencido de que en una mujer es imposible que florezca el genio (pág. 60), y se atreve, incluso, a proclamar la estupidez femenina y la imposibilidad de conseguir su educación (pág. 71).

Sentadas las bases de la inferioridad de la mujer, pues, en *Amor y pedagogía* se ofrece una visión dual del mundo: la del hombre, vinculada a la razón y a la ciencia, y la de la mujer, relacionada con el instinto y la religión. En este sentido, y desde el punto de vista del protagonista masculino (don Avito), la mujer, personificada en Marina, es una rémora del progreso, de la racionalidad y del avance científico, fundamentalmente por su profunda valoración del fenómeno religioso y por su intenso sentido de la maternidad. Así, durante su embarazo Marina se ve sometida a un régimen cuartelario de comidas y actividades culturales, ya que Avito cree que el futuro genio ha de hacerse desde el origen más remoto. Pero a Marina le aburre la ópera y está cansada de visitar tantos museos. En su lugar, ella prefiere leer sus lecturas religiosas de siempre, que son las que dan tranquilidad y sosiego a su espíritu (pág. 72). En el momento culminante del parto, cuando está a punto de perder las fuerzas y su marido, todo ciencia, reclama el

³ En la novela se parodia el interés desmedido por la ciencia, patrimonio masculino, que se muestra incapaz de dar respuesta a los sentimientos humanos. En *Ciencia y Literatura* (1983) Jordi Lamarca pone de manifiesto cómo los literatos del siglo XIX critican y hasta se mofan de los excesos del positivismo científico, como también sucede en la novela unamuniana (Anna Caballé, 1998: 11-12).

cloroformo, Marina, y sin que Avito se entere, “trágase a hurtadillas una cintita de papel, hecha rollo, cintita en que está impresa una jaculatoria en dístico latino, y luego otro papelillo en que hay una imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Son su cloroformo” (pág. 75). Una vez más, Marina reniega de la Ciencia y se pone en manos de la Religión, pero no lo hace con afán de oponerse a su marido, sino por un instinto que la empuja a ello y dejándose llevar a la vez de la fuerza arrolladora de una tradición secular que ya ha conformado su personalidad. De hecho, y ante las continuas extravagancias de Avito, Marina tiene siempre en sus labios una frase en la que pone a la Virgen por testigo (“¡Qué mundo éste, Virgen Santísima!”). Pero el instinto religioso se traspasa de madres a hijas y termina dominando a todas las generaciones. De hecho, cuando Clarita se hace novia de Apolodoro (el genio) le insiste para que vaya a misa y se convierta (págs. 132-133).

Además, el sentimiento maternal de Marina, profundo e intenso, contrasta y entorpece el afán científicista de Avito. Frente a la fuerza íntima de los momentos en los que el hijo (Apolodoro) mama del pecho de su madre, Avito, todo materialidad científica, e incapacitado para comprender la plenitud de esos instantes, insiste en que es mucho mejor que el niño se alimente de biberón con leche esterilizada. El mismo instinto maternal, materializado en el cariño con el que trata Marina a sus hijos, son valorados muy negativamente por Avito, que ve en ellos grandes dificultades para conducir a Apolodoro por el camino de la genialidad, y que suponen, por lo tanto, un nuevo rasgo de la inadecuación de Marina ante los ojos de su marido. Pero si en algún momento resulta grotesca y patética la cerrazón de Avito, es tras la muerte de su hija. Ante el cadáver aún caliente de Rosa ni la madre ni el hermano se atreven a manifestar sus sentimientos de dolor, abrumados por el discurso paterno sobre la ciencia y la muerte. Sólo cuando Avito se marcha, Marina y Apolodoro dan rienda suelta a su sufrimiento. Las palabras de la madre, inarticuladas sintácticamente, nacen de la entraña y concentran todo el amor y toda la desolación ante la muerte y el fracaso educativo:

“-¡Rosa, Rosa, mi Rosa, mi sol, mi vida... mi Luis, Luis, Luis, Luis, mi Luis, Luis, Rosa, mi Rosa!... ¡Qué mundo, Virgen Santísima, qué mundo!” (pág. 154)

Se trata de un lenguaje primigenio, esencial y profundamente intenso, que arranca de la raíz misma de la madre. Sin verbo, sin complemento, sólo con el

sustantivo y el posesivo consigue llegar el autor al fondo mismo del sentimiento maternal, de su frustración y de su dolor ante la muerte (real en Rosa y momentáneamente espiritual en Apolodoro) de sus hijos. Y de nuevo la religión como contrapunto a tanto dolor, como vía para el consuelo ante la crueldad de la realidad.

La mujer es, por lo tanto, todo instinto y sentimiento, “la inercia, la fuerza conservadora” (pág. 108), rémora de todo progreso⁴. Al final, sin embargo, el autor implícito recupera el valor femenino y la fuerza redentora de la mujer. Ante la muerte real del hijo y las palabras derrotadas de la madre, Avito recobra la cordura y siente “extrañas dislocaciones íntimas” que rompen su espíritu científico y le hacen exclamar angustiado “¡Hijo mío!”. Es entonces cuando su mujer le abraza mientras exclama “¡Hijo mío!”, a lo que él responde “¡Madre!”, cayendo desfallecido en sus brazos (págs. 157-158). La mujer, finalmente, ha sido redimida. En esta situación tan unamuniana de confusión de identidades, donde el marido es el hijo y la mujer la madre, se produce el triunfo del amor, la revelación de la religión como consuelo y la victoria final de la mujer y del sentimiento maternal por encima del cientificismo y de la pedagogía.

En *Sonata de otoño* la protagonista, Concha, es, como otras figuras femeninas de las novelas publicadas en 1902, la depositaria del sentido religioso. No se trata, sin embargo, de una mujer como las demás. Pertenece a la nobleza, está separada de su marido y tiene un amante al que llama a su lado cuando siente próxima la muerte; no vive en un pueblo o en una casa en la ciudad, sino en un palacio; y no está preocupada por la educación de los hijos o por el día a día, sino por una muerte muy cercana que la atenaza. Concha tiene un sentimiento religioso muy superficial, vinculado a símbolos externos y mezclado con una perversión innata que hace de su relación con el marqués de Bradomín un continuo sacrilegio. Sufre porque sus amores se le antojan un pecado mortal, pero llama a su amante desde su lecho de muerte para reavivar una relación que ambos creían perdida. Porque Concha es, esencialmente, una mujer maliciosa que, envuelta en el halo de su alcurnia se cree al margen de las leyes morales⁵. Sin embargo, su perversidad, aunque real, a menudo aparece enmascarada en la novela por las

⁴ La novela está escrita en clave paródica, por lo que en el fondo esta visión de la mujer queda puesta en entredicho.

⁵ Leda Schiavo, en su “Introducción” a *Sonata de otoño / Sonata de invierno* explica cómo estos elementos son propios de la literatura decadentista: “Los decadentistas fueron, sin duda, hedonistas con excitantes remordimientos de conciencia, y trasladaron estos problemas a sus obras: la conciencia de la transgresión, la voluptuosidad en el mal, el satanismo, son en este momento la contrapartida necesaria al catolicismo”. (2001:17)

alusiones a su bondad, a su inocencia o a su profundo sentido religioso. Pero a pesar de la ambigüedad creada, la imagen que prevalece de esta mujer es la de la depravación, ya que el autor implícito se encarga de poner de manifiesto esa doble cara de su carácter. En este sentido, Concha se presenta como ser inocente, casada con un hombre mucho mayor que ella:

“Aquella niña casada con un viejo, tenía la cándida torpeza de las vírgenes. Hay tálamos fríos como los sepulcros, y maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito. ¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros el triunfo del amor y su gloriosa exaltación”. (Valle-Inclán, 1902::2001: 65)

Es quizá esa inocencia de niña la que la hace aparecer más perversa, al haberse dejado seducir por otro hombre mucho más avezado que su marido en las lides del amor. Eso, unido a su misticismo, más aparente que real, y al hecho de ser una mujer casada. Porque el gran pecado de Concha es la infidelidad a su marido, su depravada relación con Xavier, al que incluso prefiere sobre sus hijas⁶. En la plenitud de su pecado siempre aparece la religión. Toda la novela exhala un aroma de sacrilegio en el que se mezclan lo sagrado y lo profano, que tiene su momento culminante en una secuencia de exaltación mística y sexual:

“El nudo de sus cabellos se deshizo, y levantando entre las manos albas la onda negra, perfumada y sombría me azotó con ella. Suspiré parpadeando:
 -¡Es el azote de Dios!
 -¡Calla, hereje!
 -¿Te acuerdas cómo en otro tiempo me quedaba exánime?
 -Me acuerdo de todas tus locuras.
 -¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!... Azótame hasta morir!... (págs. 108-109)

⁶ Así lo manifiesta ella misma, en lo que supone el culmen de su maldad: “¡Déjalas ir, Xavier... Ya ves que te prefiero a mis hijas...” (pág. 102)

Se trata de una escena extraordinariamente extraviada, a lo que se añade el componente impío y el alto contenido sacrílego⁷. Pero todavía aparece otra mujer mala en la novela, perversa y devota como Concha, o ambigualmente perversa como ella. Se trata de Isabel, la prima del marqués que encendía los celos de Concha y que, ante su cadáver aún caliente, envuelve a su primo y le arrastra con su arrolladora sensualidad. Bradomín cuenta en sus memorias que ella jamás supo que él no había ido a su alcoba para seducirla, y con gran cinismo, utilizando la religión una vez más, explica la razón de su silencio: “Era Isabel muy piadosa, y el saber que me había calumniado la hubiera hecho sufrir inmensamente” (pág. 112).

En *Camino de perfección* también aparecen mujeres malas. La primera destaca por su brutalidad y su erotismo extremos, la segunda por su dureza de corazón, y la tercera porque a pesar de ser la única que saca al protagonista de su postración y de que se revela como su salvadora, no será finalmente, y en un sentido filosófico, la redentora absoluta que su alma había buscado.

Laura, puro instinto lujurioso, es tía de Fernando. A pesar de entenderse con una criada, no tiene reparo en aceptar una relación erótica con su sobrino, pasión brutal que nace más del odio que del amor y que les deja a ambos con el cuerpo magullado y el alma sucia:

“Ella quería experimentar el placer a todo pasto, sentir vibrando las entrañas con las voluptuosidades más enervadoras, llegar al límite en que el placer, de intenso, se hace doloroso; pero turbar su espíritu, no.

Nunca se habían dicho Fernando y Laura una palabra tierna propia de enamorados; cuando sus ojos no manifestaban odio, más bien huían que buscaban encontrarse”. (Baroja, 1902::1974: 49)

En los momentos más simbólicos de la novela, Laura es comparada con el paisaje castellano, seco, quemado por el sol, de cielo bajo y ardiente, de ambiente irrespirable y opresivo (págs. 45-46) (Rivas Hernández, 1998 a: 18).

⁷ Toda la novela abunda en sacrilegios, aunque tal vez la escena más intensa tiene lugar al final, cuando Bradomín se lamenta de la muerte de Concha porque teme que después de ella ya no habrá nadie que le vea como a Dios: “¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!” (pág. 118)

Ascensión es otra mujer mala de la historia. En el pasado, y debido a una educación brutal, Fernando la sedujo: el calor del verano, las ideas aprendidas sobre la superioridad masculina, la del hombre que primero engaña y después desprecia... En su camino de perfección Fernando regresa a Yécora con el interés de hablar con ella para darle una explicación por su comportamiento, del que está profundamente arrepentido. Pero ella le recibe con una tremenda frialdad. No quiere oír sus explicaciones; no le permite ni siquiera disculparse (págs. 220-221). Al final, Fernando se marcha desolado, lamentando el odio de Ascensión y su dureza de corazón:

“Odiar tanto -se decía al marchar hacia el pueblo-. Si fuera buena, me hubiera perdonado. ¡Qué imbécil es la vida!” (pág. 221)

Finalmente, Dolores es el gran amor de Fernando, el ángel bueno que le quiere, le consuela en la tristeza y le redime de su angustioso pasado, la única persona ante la que el personaje masculino se siente niño y se deja querer (pág. 313). Dolores es, además, la salvadora de Fernando⁸, y es en este sentido universal en el que la figura de un Dios cósmico forma parte de los elementos positivos del texto, unido al sentimiento, explícito en la novela, de la grandeza de la mujer:

“Si; ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía, entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba; el Dios incierto y doloroso, que hace nacer las semillas y remueve eternamente la materia con estremecimiento de vida.

Llegaba a sentir respeto por Dolores como ante un misterio sagrado; en su alma y en su cuerpo, en su seno y en sus brazos redondos, creía Fernando que había más ciencia de la vida que en todos los libros, y en el corazón cándido y sano de su mujer sentía latir los sentimientos grandes y vagos: Dios, la fe, el sacrificio, todo”. (págs. 321-322)

⁸ Mary Lee Bretz (1979: 112) afirma con rotundidad que “en ella se ponen en equilibrio las exigencias psicológicas del personaje: el goce estético, el sentimiento religioso, el amor por la naturaleza, el amor espiritual y a la vez carnal”.

Dolores, pues, devuelve a la vida a Fernando, lo que significa que es el origen trascendente, y por lo tanto, y simbólicamente, madre de un Fernando redivivo. Pero además, le hace padre a él, es decir, desarrolla su esencia humana de perpetuación en otro ser, prolongando su existencia para que en el universo quede memoria de su paso. Sin embargo, y aún a pesar de ella y de él, también Dolores es un ser negativo desde la perspectiva del autor implícito, lo que se observa en una serie de indicios como la simbología de su nombre, su vinculación con el color negro y todos los presagios negativos que gravitan sobre la pareja desde la boda y que desembocan trágicamente en la muerte de la primogénita (Rivas Hernández, 1998b: 61-64). Al final de la novela, el segundo hijo consigue aferrarse a la vida, y se apresta para la pelea “como un pequeño luchador” (pág. 334). Pero a pesar de ello, el chico nace espiritualmente derrotado porque lleva sobre su frente el estigma de la degeneración paterna, porque pertenece a una raza cansada y porque, finalmente, será educado en una religión que aniquilará sus fuerzas y hará de él un ser desgraciado. En este sentido, el narrador termina la narración con unas palabras suficientemente esclarecedoras:

“Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio”. (pág. 335)

Y de nuevo la mujer aparece como el baluarte de la religión y de las tradiciones, rémora que impide el progreso del hombre, en este caso del triunfo de la educación nietzscheana que Fernando imagina para su hijo.

Finalmente, en *La voluntad* se encuentran dos modelos de mujer: la reflexiva, representada por Justina, y la volitiva, representada por Iluminada. Justina aparece como ser inferior, sin voluntad, capaz de abandonar a Azorín ante los deseos del canónigo Puche, que conseguirá hacerla monja a pesar del amor, tímido e indefinido, que existe entre los dos. Justina es buena, pero su tío ha inoculado en ella el veneno de la religión y teme que amar a Azorín, aunque sea con un amor consagrado por la Iglesia, sea un pecado terrible⁹. De ahí que acepte ir al noviciado y que muera en el intento de hacerse monja, porque como dice con ironía y tristeza el autor implícito a

⁹ Como señala Inman Fox (1982: 33), la historia de Justina pudo haberse basado en sucesos reales. De cualquier modo parece que no era infrecuente en la época que algunos sacerdotes no permitiesen el matrimonio entre una chica y “un chico de opiniones liberales, llegando en más de una ocasión a convencer a la joven que se metiese monja (sic)”.

través del narrador, “las mujeres son ya las únicas que sienten el atavismo de esta cosa ridícula que llamamos heroísmo...” (Martínez Ruiz, 1902::1982: 151).

Pero frente a la entrega y a la sumisión de Justina aparece como un torrente la voluntad y la energía de Iluminada, ante la que Azorín se deja llevar, abandonado a su empuje:

“Iluminada se pone a mi lado y me hace arrodillar, levantarme, sentarme. Casi a la fuerza, como si se tratara de un muñeco. En el fondo, yo siento cierta complacencia de este automatismo, y me dejo llevar y traer, a su antojo”. (pág. 283)

Tras la boda, que supone de nuevo el triunfo de la religión por intervención femenina, y que simboliza, asimismo, la entrega de Azorín¹⁰, se produce la decadencia del personaje masculino. El en otro tiempo “don Antonio Azorín” pasa a ser “Antoñico, el marido de doña Iluminada”; su despacho, que con la imagen anterior del personaje hubiera sido un lugar de culto, es ahora una habitación desordenada en la que se acumulan los pañales, la máquina de coser y el cesto de la ropa. La mujer de Azorín ha engordado y está despeinada y con la ropa desaliñada. El mismo Azorín ha descuidado su aspecto, y aparece con el bigote lacio, la barba sin afeitar y el traje sucio (pág. 288). Por si todo esto no fuera suficiente, vive con la familia de su mujer, y como ella es la dueña de las tierras, él no puede tomar decisiones ni enfrentar los problemas que plantean los arrendatarios. Pero lo peor es el abandono intelectual del personaje, de un hombre al que se le había augurado un futuro prometedor:

“Él no hace nada; no escribe ni una línea; no lee apenas; en su casa sólo he visto un periódico de la capital de la provincia, que les manda un pariente que borraja en él algunos versos”. (pág. 288)

Azorín ha desembocado en este estado abúlico por su naturaleza y por la educación recibida, pero también por la actitud de Iluminada, contraria a sus intereses y a su carácter. Ella es, una vez más, la que garantiza la perpetuación de la religión al

¹⁰ Inman Fox (1982: 36) va más allá al afirmar que “al casarse con Iluminada [...] y entregarse a la voluntad de su mujer y a la monotonía de la vida diaria de Yecla, simbólicamente se muere el protagonista y así, para Martínez Ruiz, también el futuro de España”.

prohibirle pasear con un amigo querido porque su primera obligación es arreglar el estandarte del Santísimo.

* * *

En líneas generales, las mujeres que aparecen en la novela española de principios del siglo XX suponen el baluarte de una religión que si bien en algunos casos las consuela y les da la vida (en Unamuno), en otros lastra su conciencia (en Valle-Inclán) o aniquila su persona (en Azorín) o a sus descendientes (en Baroja). Además, esta fe femenina, heredada de la tradición, entorpece los intereses científicos de los protagonistas masculinos y sus ansias de progreso.

Unamuno presenta a la mujer como redentora del hombre, basándose precisamente en su sentido de la tradición y en su sentimiento maternal. A pesar de su primitiva imagen como rémora del progreso, al final se produce en triunfo del amor en una situación muy unamuniana de confusión de identidades donde la mujer es a un tiempo esposa y madre.

Valle-Inclán muestra una mujer fundamentalmente ambigua, que se debate entre el placer y el sentimiento religioso. Concha es, a un tiempo inocente y perversa, mística y depravada, creyente y sacrílega, como corresponde a un concepto decadentista de la literatura en el que la novela se enmarca.

Baroja presenta varios modelos, entre ellos una lujuriosa y otra mezquina de corazón, incapaz de perdonar a quien sinceramente se arrepiente de haberla herido en otro tiempo. Al final se queda con una mujer bondadosa y luchadora que hace cuanto puede en un mundo degenerado. Dolores también es, como la protagonista unamuniana, esposa redentora y madre de un protagonista redivivo, pero en último término, como fruto de una estirpe espiritualmente agotada, no conseguirá darle a Fernando el hijo libre que él ansía.

Azorín, finalmente, censura a la mujer reflexiva por su falta de carácter, pero también a la que con su voluntad arrolladora aniquila la personalidad de su compañero, haciéndole aparecer torpe, desaliñado y, lo que es peor, intelectualmente exhausto.

A pesar de todo, sin embargo, curiosamente todas las protagonistas femeninas aman a los hombres con los que comparten su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ares Montes, José (1972): “*Camino de perfección* o las peregrinaciones de Pío Baroja y Fernando Osorio”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, págs. 481-516.
- Baroja, Pío (1902) [1974]: *Camino de perfección*. Madrid: Caro-Raggio.
- Bretz, Mary Lee (1979): *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Caballé, Anna (1998): “Introducción” a *Amor y pedagogía*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Campos, Jorge (1981): “Introducción” a *Pío Baroja*, Madrid: Alianza.
- Durán, Manuel (1957): “La técnica de la novela y la generación del 98». En: *Revista Hispánica Moderna*, XXIII, págs. 14-27.
- García Jambrina, Luis (2002): “La novela como fragmento de vida: la renovación literaria de 1902”. En: *Revista de Occidente*, Madrid, número 259, págs. 114-123.
- Gullón, Germán (2002): “La edad de la literatura (de 1902 a 2002)”. En: *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 3-5.
- Inman Fox, E. (1982): “Introducción biográfica y crítica” a *La voluntad*, Madrid: Clásicos Castalia.
- López de Abiada, J. M. (2002): “El demiurgo disfrazado: provocación y reescritura en *Sonata de otoño*”. En: *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 18-19.
- Martínez Ruiz, José (Azorín) (1902) [1982]: *La voluntad*, Madrid: Clásicos Castalia.
- Miro, Emilio (1972): “En torno a *Camino de perfección*”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, págs. 517-530.
- Pérez López, Manuel María (2002): “Novela generacional y plenitud modernista: *La voluntad*”. En: *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 29-32.
- Rivas Hernández, Ascensión (1998a): “Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja”. En: *Ínsula*, Madrid, número 617, págs. 18-20.
- Rivas Hernández, Ascensión (1998b): *Pío Baroja : Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

Schiavo, Leda (2001): “Introducción” a *Sonata de otoño / Sonata de invierno*, Madrid: Espasa-Calpe.

Unamuno, Miguel de (1902) [1998]: *Amor y pedagogía*, Madrid: Espasa-Calpe.

Urrutia, Jorge (2002a): “Las novelas de 1902 en el contexto europeo”. En: *Ínsula*, Madrid, número 665.

Urrutia, Jorge (2002b): *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Valverde, José María (1971), *Azorín*, Barcelona: Planeta.

Valle-Inclán, Ramón del (1902) [2001]: *Sonata de otoño*, Madrid: Espasa-Calpe.

Zamora Vicente, Alonso (1954) [1958]: “Una novela de 1902”. En: *Voz de la letra*, Madrid: Espasa-Calpe, págs. 27-45.