

EL HOMBRE INOCENTE. ARQUETIPOS Y ESTRUCTURAS MÍTICAS EN DOS NOVELAS DE RAFAEL SÁNCHEZ MAZAS

This essay is focussed on the analysis of characters and narrative structures in two novels by the fascist Spanish writer Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), *Rosa Krüger* and *La vida nueva de Pedrito de Andía*. The presence of archetypes -both male and female-, the use of mythical structures and symbology prove that Sánchez Mazas wrote his novels thinking on the models of the traditional *romance* (greek novel of adventures and love or books of chivalery). At the same time, the analysis shows the relation between these novels and the Romantic and *fin de siècle* European Literature.

Por una de esas circunstancias arbitrarias y de obligada justificación para los historiadores de la literatura, *La colmena*, *Industrias y andanzas de Alfanhui* y *La vida nueva de Pedrito de Andía* se publicaron en el mismo año de 1951. Cela llegaba al relato objetivo, Rafael Sánchez Ferlosio iniciaba su trayectoria novelística y su padre, Rafael Sánchez Mazas, la cerraba. Sánchez Mazas publicaría entre 1956 y 1957 dos libros, *Las aguas de Arbeloa* y *Fundación, hermandad y destino*, pero ambos eran ya recopilaciones; de artículos y narraciones breves, en un caso, y, en otro, de antiguos ensayos políticos.

La aparición de *La vida nueva de Pedrito de Andía* suscitó una pequeña polémica, en la que participaron, entre otros, Melchor Fernández Almagro, Juan Fernández Figueroa, Gonzalo Torrente Ballester, con una espléndida reseña en *Cuadernos Hispanoamericanos*, y, ya en 1955, José Luis Aranguren con el artículo «¿Por qué no hay novela religiosa en España?», publicado en la misma revista. Si Torrente defendía el estilo, la construcción y el pensamiento de la novela, Fernández Figueroa y

Aranguren censuraban la artificiosidad, el carácter burgués y la falta de inquietud espiritual y veían en ella un reflejo del anquilosamiento de la España católica (Aranguren, 1955: 208-209). Todavía en 1962, Eugenio de Nora insistía en caracterizar la obra por «su consciente y desafiante disidencia respecto al psicologismo morboso, freudiano y sexualizante de tanto escarba-cloacas de la vieja y de la nueva literatura *hip*» y afirmaba que ésta discurre «sin un solo gesto erótico» (Nora, 1979 II: 388). Imagino que en estas opiniones influyeron, inevitablemente, las circunstancias biográficas de Sánchez Mazas: carnet número cuatro de la Falange, coautor del «Cara al sol» y ministro con Franco. La cosa es que para todos, censores y defensores, quedó inadvertida la sexualidad de *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Y dos razones lo justifican: el desconocimiento de *Rosa Krüger*, la novela que Mazas escribió en 1937 durante su asilo en la embajada de Chile y que no se publicó hasta 1984, y la falta de perspectiva para determinar las raíces de la estética falangista.

El entorno literario de la Falange participó de la confusión ideológica de los años treinta. Romanticismo y Clasicismo se convirtieron en los dos extremos entre los que el falangismo pretendió singularizarse dentro de la literatura posmodernista. «Nuestra repulsión ante lo actual nos hace ser románticos vitalmente para ser literariamente clásicos». Las palabras son de Francisco Valdés, un intelectual de ideología afín, que en otro artículo, significativamente titulado «Dionisiaco y apolíneo», resumía esta posición estética en tres palabras: «Limitación, orden, jerarquía» (Valdés, 1980: 368 y 334). Ésa fue posiblemente la imagen literaria que los falangistas tuvieron de sí mismos y la que proyectó el franquismo. Pero había algo más. En lo literario, el fascismo español tuvo su origen inmediato en el Modernismo y de ahí extrajo buena parte de su retórica y de sus temas. Como señala Klaus Meyer-Minnemann, de la crisis de fin de siglo se siguieron dos caminos: «El primero de ellos, el sometimiento del mundo a las leyes del propio yo, manifestaba en sus consecuencias políticas hasta dónde estaban dispuestos a ir algunos modernistas. Condujo a una serie de autores hacia la proximidad con el fascismo a través de la orientación vitalista (...). El segundo camino consistía en una negación de los valores finiseculares» (Meyer-Minnemann, 1991: 239). En ese marco hay que situar a Sánchez Mazas y otros escritores como Montes, Ledesma Ramos, Giménez Caballero y, más tarde y menos politizados, a Juan Ramón Masoliver, Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro o Juan Perucho. El modernismo está en el origen de alguno de los rasgos más característicos de esta literatura, como el esteticismo, el decadentismo, el culturalismo, el aristocratismo, el erotismo y el misticismo sexual, o de determinados cauces genéricos, como la narración bizantina y simbolista.

Hasta en la pretendida recuperación del clasicismo pueden rastrearse raíces modernistas. Pero es precisamente esa preferencia por lo clásico lo que singulariza la fórmula estética de Falange. Se trataba, al fin y al cabo, de gentes de procedencia aristocrática y burguesa que se movían entre la revolución y la reacción. Es ésa una de claves de la obra de Sánchez Mazas, que en su juventud y junto con Pedro Murlane Michelena, Luis Antonio de Vega y Ramón Basterra, fundó la Escuela Romana del Pirineo. La revista *Hermes* fue el cauce público de este grupo que cifró sus ideales y objetivos en la cultura latina, el catolicismo y el europeísmo¹. El ideal olímpico importado de otros movimientos fascistas europeos y el catolicismo nacional sustituyeron al malditismo modernista. Aún así la nueva estética no pudo evitar su atracción. El catolicismo literario de la Falange, más allá del dogma y la norma, llegó impregnado de la herencia modernista: el paganismo, el neorromanticismo irracional, la conciencia del pecado y la perversión se mezclaron con el ideal religioso. *Rosa Krüger* y *La vida nueva de Pedrito de Andía* son ejemplos patentes de esta situación. Teodoro y Pedrito de Andía, los héroes de Sánchez Mazas, son católicos y sienten la seguridad de la fe, pero caminan, como Bradomín o Fernando Ossorio, asomados al abismo del pecado.

Rosa Krüger se escribió durante una reclusión, por entregas y para entretenimiento de sus compañeros de prisión². Esa circunstancia obligó a Sánchez Mazas a construir una suerte de novela bizantina y le permitió construir con más libertad los personajes y la estructura narrativa. Catorce años después se publicó *La vida nueva de Pedrito de Andía*. La ruptura entre la novela de preguerra y posguerra apenas se percibe en Sánchez Mazas. A pesar de esa continuidad, en su obra se ha producido un aparente deslizamiento hacia el realismo: en la autobiografía de Pedrito

¹ José Carlos Mainer apunta un conflicto de fondo en esta actitud estética e ideológica: «El nuevo estilo oscilará siempre entre dos polos: una austeridad «clásica» y «humanizada» (luego veremos hasta qué punto «humanización» y «clasicismo» son dos *flatus vocis* contrarrevolucionarios) y otra vertiente destructiva, alegre, inconsciente, fantástica, herencia del espíritu de entreguerras» (Mainer, 1972: 224).

² Según Mainer la redacción de *Rosa Krüger* comenzó en la cárcel. «...un argumento que giraría en torno a un personaje central -una bella y enigmática Madame d'Isbay que habitaba un palacio del valle de Arán- y que aquella mujer había sido conocida en realidad por Sánchez Mazas con ocasión de un viaje realizado en compañía de Eduardo Aunós cuando ambos eran estudiantes en la universidad agustina de El Escorial. Esto es lo que puede deducirse de alguna entrevista con el autor, del testimonio de Juan Perucho (*Nicéforas y el grifo*, Barcelona, Táber, 1967) y de un bello poema, 'Estancias del Monte Pirineo', fechado en verano de 1919, donde Sánchez Mazas narra la aventura y que está incluido sin indicación de procedencia en la antología de Alfonso Moreno *Poesía española actual*, Madrid, Editora Nacional, 1946» (Mainer, 1971: 249n).

de Andía los conflictos del sexo se atenúan y mitos y arquetipos permancen latentes tras unos hechos y unas circunstancias históricas más visibles. Si nos atenemos a la terminología, todavía útil, de Northrop Frye, *Rosa Krüger* sería un *romance* y *La vida nueva de Pedrito de Andía*, una *novela* (Frye 1990: 303-314).

Rosa Krüger es la alegoría de una purificación, una *quête* en la que el héroe huye del pecado y recorre un mundo simbólico para lograr la redención de su culpa. Por su parte, la aventura de Pedrito de Andía es la de un adolescente vasco en los años veinte. Sin embargo, ambas novelas tienen la misma estructura mítica y narrativa de Partida, Viaje y Regreso, se construyen con una sucesión de niveles y moradas y están narradas en primera persona. Pero en donde las dos novelas se corresponden punto por punto es en sus protagonistas: adolescentes eternos que, con curiosidad, fascinación y repugnancia, sortean los peligros del sexo y van desde el pecado original hasta la salvación final, encarnada en una mujer ideal.

LOS HÉROES INOCENTES

Los personajes masculinos de Rafael Sánchez Mazas son al mismo tiempo héroes y víctimas inocentes del pecado. Estos adolescentes sufren peripecias religiosas y sentimentales, centradas generalmente en los personajes femeninos, y defienden con ardor su virtud frente a las tentaciones del sexo. De alguna manera, están a medias entre el Odiseo que escapa de las sirenas, de Circe y de Calipso para llegar a Ítaca y la Justine que repetidamente sufre atentados contra su virtud. Pedro de Andía y Teodoro Castells, protagonistas respectivamente de *La vida nueva...* y *Rosa Krüger*, actúan como antidonjuanes y terminan siempre inhibiéndose ante la carne. La reacción de Pedro ante los besos de su amigo Joshe-Mari y Lolita no deja lugar a dudas:

Tuve carta de Joshe-Mari. Por una parte me alegró que estuviese medio novio formal con Lolita, pero le dije que lo mirase bien si se casaría con ella. A mí, por lo que me había él descrito, sobre todo lo de la noche de los fuegos artificiales y el beso que le dio en la boca ella a él y mordiéndole, se me representaba muy a lo Pili y yo con Pili no me casaría (VN: 175)

Como subraya Lily Litvak, la estructura de «el joven inocente y la resuelta seductora» juega un importante papel en la novela erótica de la época (Litvak, 1993: 68). Aun así, puede afirmarse que las actitudes de Teodoro y Pedrito provienen de la narrativa de aventuras tradicional, en especial de la novela bizantina. Ambos adoptan el papel que correspondía en ella a los personajes femeninos (un ser inocente que defiende su virtud

de las agresiones sexuales) y aspiran a retrasar el inicio de su vida sexual hasta el descubrimiento o el reencuentro con el amor buscado o perdido³. Por otro lado, Pedrito y Teodoro participan de cuatro rasgos propios del héroe tradicional: el origen noble o antiguo, el contacto con el ultramundo, el motor sobrenatural o trágico de su acción y la condición de arquetipo.

Empecemos por el origen. Aunque de modo distinto, ambos héroes están envueltos en un halo de antigüedad. El de Pedrito de Andía nace del aristocratismo, del mundo arcaico de los carlistas, del orgullo de casta y de la presencia de obispos, marinos o pintores en su árbol genealógico. Como apuntaba Torrente Ballester, Pedrito «viene de gentes antiguas, trata desde niño con objetos selectos, aprende formas de convivencia garantizadas por la tradición, reparte su vida entre la ciudad y el campo y su trato entre gentes encopetadas o aldeanas» (Torrente, 1951: 437). Ese mundo cerrado y sin fisuras comparte con el de Teodoro el decadentismo como actitud reaccionaria y proclive a la defensa de los valores tradicionales. Sin embargo, el origen de Teodoro no es noble, aunque aparece vinculado a una suerte de raíces tectónicas y a un mundo primitivo. Así se deduce del texto y de las notas del propio Sánchez Mazas sobre la novela:

Era de los monstruos antediluvianos. Terror y maravilla. Período mítico, divino, horrendo, heroico, fabuloso. Melancolía de las grandes especies extinguidas. Lucha de los dioses y de los gigantes. Minerva (La Virgen María) sojuzgando al centauro (Teodoro). Pecados de las ciudades malditas de la Pentápolis, de Creta, de las teogonías griegas⁴.

En lo referente al segundo rasgo que he señalado, el contacto con el ultramundo, Teodoro lo obtiene precisamente de sus orígenes tectónicos, en Pedrito, sin embargo, se produce por medio de los sueños⁵. El primer sueño tiene lugar el mismo día de la muerte del padre de Isabel. Pedrito ve a don Agustín en un invernadero y, en contraste con la bondad del personaje vivo, se presenta con los atributos negativos de masón o de suicida. Más adelante, en los capítulos XXVII, XXXVIII y XXXIX, se hace mención de varios sueños: una serpiente que abraza y persigue a Pedrito,

³ Sobre la función sentimental del héroe en el romance tradicional, vid. Frye, 1980: 86 y 92.

⁴ «Apéndices», *Rosa Krüger* (RK): 379. Junto con la novela, se han conservado el índice general del proyecto de la novela y las anotaciones de Sánchez Mazas sobre los contenidos significativos y simbólicos de cada capítulo. En adelante, citaremos *Rosa Krüger* como RK y *La vida nueva...* como VN.

⁵ José Luis Aranguren apunta la influencia de la tendencia simbolista del modernismo hispánico sobre los sueños de Pedrito (Aranguren, 1955: 208).

la aparición de fantasmas, visiones de la Virgen («siempre sin el Niño Jesús») o, tras la lectura de la *Divina Comedia*, un sueño con Beatriz («en aquel bosque tan oscuro, como que era Isabel o se le parecía muchísimo» [VN: 126]) y otros con el hijo del conde Ugolino o en diálogo con Dante y Virgilio.

Pero los tres sueños más significativos tienen la función de presagiar el reencuentro con Isabel. El primero de ellos queda apenas apuntado al final del capítulo XXVII («...un sueño, el más importante que tuve, porque lo creí de seguro cosa de la Virgen y profético. Era sobre cómo me volvería yo a encontrar a Isabel y ella me querría ya para siempre»). Los otros dos ocupan respectivamente los capítulos XXXVIII y XXXIX. En ambos el personaje de Isabel sufre una mutación de lo negativo a lo positivo, similar a la evolución que seguirá en la novela. En uno de ellos la imagen femenina aparece con rasgos múltiples («Aquella que se me apareció era varias personas»), tomados de la propia Isabel, de Pili, de Edurne, de la tía Lucy Ispaster y «quizás otra extranjera, que yo no conocía». Su hermosura fascinante va acompañada de rasgos de vampirismo («algo como muerta, sin sangre»), aunque finalmente se convierte en «un ángel, con dos alas grandes y blancas». La estructura del segundo sueño es similar: Pedrito, conspirador y poeta liberal, asciende —«lo mismo que si me muriese de hambre y fuese hambre de la vista de Isabel»— al palacio de su amada y ésta lo expulsa entre insultos. Cuando Pedro está a punto de ser asesinado por una Isabel «fea, horrenda, repugnante, monstruosa», reaparece la «otra Isabel», que le consuela: «Mírame, Pedro ¿No ves que soy Isabel?».

Estos rasgos extraordinarios del héroe le permiten afrontar con confianza las dificultades de su peculiar existencia y comprender los símbolos que rodean su aventura heórica. Tras la vida cotidiana de ambos personajes se esconde una circunstancia trágica que termina convirtiéndolos en héroes: éste era el tercer rasgo de su caracterización. El motor de la acción para Teodoro es la progresiva tentación del incesto, cuya aparición definitiva coincide con la llegada de don Rodrigo a la Bonaigua. En el caso de Pedrito se trata de algo menos trágico desde el punto de vista del lector: Isabel, a su vuelta de Inglaterra, ha crecido más que él, lo que provoca un distanciamiento entre ambos. En ambos casos puede hablarse de una culpa involuntaria que provoca un acto de purificación por parte del héroe. Y del mismo modo que Pedrito inicia una simbólica vida nueva, Teodoro —cuyo nombre significa «el regalo de Dios»— renuncia al pecado y aspira a esa misma vida nueva por medio del amor.

Las vidas de Pedro y Teodoro sólo adquieren valor literario y simbólico en la medida en que son encarnación de un modelo de comporta-

miento y reflejo de otras vidas heroicas⁶. Ambos protagonistas –y éste era el cuarto rasgo– reproducen el arquetipo del héroe noble y hermoso y oponen la religión, la fe y una razonable resignación estoica a las adversidades de la existencia.

La principal, y acaso la única, singularidad de los héroes de Sánchez Mazas es su condición de autobiógrafos. El héroe tradicional es generalmente objeto de una narración externa a él; sin embargo, Teodoro o Pedrito narran ellos mismos sus acciones en clave autobiográfica⁷. Pedrito reconstruye los últimos cinco meses de su vida y cierra la novela reproduciendo una carta dirigida a su amigo Joshe-Mari. *Rosa Krüger* presenta una estructura más compleja. Al principio de la novela, un narrador desconocido y que habla en primera persona coincide con Teodoro Castells en una posada de los Alpes. A partir del segundo fragmento, el uso de la primera persona le corresponde exclusivamente a Teodoro y el primer narrador desaparece definitivamente. La ficción estructural responde a una narración oral por parte de Teodoro que su interlocutor reproduciría en la construcción literaria final.

LAS GEOGRAFÍAS DEL VIAJE

La crisis de los héroes de Sánchez Mazas sobreviene cuando, en un mundo aparentemente hermoso, descubren un lado horrendo. Es ese horror el que les empuja al viaje. En las dos novelas que estudiamos ese reverso oscuro está representado por el sexo. No en vano tanto Pedro como Teodoro son adolescentes que han de enfrentarse a los problemas emergentes de su sexualidad. La consecuencia será el simbólico «desper-

⁶ Rodríguez Panyagua, Torrente Ballester y Aranguren, entre otros, han señalado algunas reconstrucciones de Sánchez Mazas sobre modelos clásicos: el modelo dantesco de *Vita nuova*, las deudas con Plutarco, la fábula de Píamo y Tisbe (dos enamorados en contacto por el agujero de un muro), la identificación de Isabel con la Parca en la muerte de su padre o la influencia de las novelas bizantinas en las peregrinaciones al templo de Venus. Pueden también señalarse rastros directos de *Romeo y Julieta*, de *Dafnis y Cloe* o, en la tradición moderna, de Baroja.

⁷ Incluso la opción autobiográfica podría tener su justificación en el arquetipo heroico. Según Campbell, la segunda tarea del héroe «ha de ser volver a nosotros transfigurado y enseñar lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida» (Campbell, 1993: 26). De cualquier modo la autobiografía como recurso en la narrativa de Sánchez Mazas hay que vincularla por un lado a la tradición de autobiografías juveniles de su entorno literario (Unamuno, Azorín, Ayala, Jarnés, Ledesma Miranda o Sender) y, por otro, al examen de conciencia y la *Autobiografía* ignacianos. En ese sentido, la continuidad del modelo autobiográfico no se debería, como pretendían Eugenio de Nora (1979 II, 385), Rodríguez-Puértolas (1987 I, 521) o Mainer (1971: 284), a una incapacidad o una limitación, sino que sería fruto de una opción literaria o de un esquema narrativo previo.

tar del yo» y el abandono del universo familiar para enfrentarse al mundo desconocido.

En sus orígenes, Pedrito y Teodoro representan lo infantil en tanto que natural, no regulado y no civilizado. Y es precisamente en la incivilización donde surge el pecado. El mismo mundo verbal que rodea a Teodoro es el de las aberraciones sexuales y las violaciones que narran Pepet o don Rodrigo⁸. Es ése el «mundo tenebroso, arcano y embriagador» al que se refiere Sánchez Mazas (RK: 24). Teodoro cifra esa penumbra en el incesto, en la obsesión carnal por su hermana Coloma⁹. Pedrito, sin embargo, sale de la inocencia por un desfase en el crecimiento. Y esa circunstancia, en principio irrisoria, le abre las puertas de la madurez.

El paraíso original del que se parte no es sólo la infancia, sino todo un mundo idílico que se rompe y que obliga al héroe a afrontar un viaje hacia lo desconocido. En *Rosa Krüger* esa Arcadia está representada por el valle de Arán, con su geografía montañosa característica de las regiones míticas y peligrosas. El héroe sale de una Arcadia imperfecta para buscar otra Arcadia mejor, símbolo de la pureza a la que se aspira. El mundo rural representa lo instintivo, lo amoral y lo salvaje, desde donde parte el héroe en un recorrido civilizatorio que va a estar escalonado por nuevos peligros. Podemos fijar la entrada en el ámbito de lo desconocido y el comienzo de una nueva vida en la salida de Teodoro de su valle originario: «Sentía que el corazón oprimido me maduraba para nuevo latido y un nuevo rumbo en un silencio donde me parecía oír el tiempo mismo nuevo que venía» (RK: 69). Algo similar repite Pedrito al comienzo de su aventura: «Comprendí que yo era pequeño y estaba solo. Pero apreté los dientes con furia y me tragué las lágrimas» (VN: 16). A partir de este momento, Pedrito y Teodoro afrontan un camino de perfeccionamiento y purificación a través de unas geografías reales, pero cargadas de contenido simbólico.

Desde el punto de vista espacial, *Rosa Krüger* tiene una estructura cerrada: comienza en los Alpes con un protagonista que ya ha cumplido su periplo heroico y que, tras el regreso, reconstruye verbalmente su hazaña, iniciada también en otra montaña, los Pirineos. También en *La*

⁸ Don Rodrigo, con un papel determinante en la novela como educador y modelo de Teodoro y como amante de Coloma, narra por extenso el mito de Pasífae con detalles sobre el bestialismo y sobre un Minotauro que no mata a los catorce jóvenes -siete de cada sexo-, sino que los posee.

⁹ Como veremos, Teodoro y Pedrito son héroes infantiles o que, al menos, pretenden prolongar su adolescencia; según Otto Rank, «the central problem of psychic (affective) infantilism is manifested in the incest complex» (Rank, 1992: 570).

vida nueva de Pedrito de Andía se vuelve al lugar originario, en este caso, la puerta de hierro que separaba los jardines familiares de Pedro e Isabel. Pero la vida heroica de Pedro se desarrolla en una geografía esencialmente interior.

Los movimientos de Pedrito tienen lugar en un espacio muy limitado: entre la playa de Las Arenas en la ría de Bilbao y la casa de Andía, con pequeñas excursiones al santuario de Begoña, a Mundaca, al monte Sollube o a Bermeo. Toda la vida espiritual de Pedrito gira en torno a Andía, donde se desarrollaron los días de su infancia, su crisis heroica y el triunfo final. En *Rosa Krüger*, la geografía es más amplia. Teodoro sale de la montaña pirenaica, vive luego en Francia, vuelve circunstancialmente a España, tiene una estancia breve en Sicilia y termina su recorrido europeo en Alemania. Cada uno de esos lugares, como el propio Sánchez Mazas apunta en sus notas, posee un contenido alegórico que corresponde a diversos momentos de la historia humana y de la propia historia individual de Teodoro: la edad mítica, la edad técnica y civilizadora, la reconstrucción artística del mito, el refinamiento cultural y la exaltación cristiana. Al mismo tiempo esas geografías marcan, en forma de moradas místicas, las fases del recorrido que el héroe sigue en su proceso de purificación para el encuentro final con la divinidad.

El héroe cruza voluntariamente el umbral de la vida común y se adentra en un mundo desconocido con la intención de conocerse y vencerse a sí mismo. El viaje es tanto una búsqueda de sí mismo como un olvido de sí, del propio pecado primigenio. En ese sentido, tanto *Rosa Krüger* como *La vida nueva de Pedrito de Andía* son novelas de búsqueda, en las que objeto buscado es una mujer nueva que libere al hombre de su pasado. De ahí el paralelismo entre el viaje interior y el exterior que realizan Pedro y Teodoro.

Al igual que en los viajes míticos, estos héroes cuentan con la ayuda de uno o varios guías, que para Pedrito son sus tíos Clara y Ricardo y en *Rosa Krüger*, don Rodrigo y Girard. Coincidiendo también con la aventura mítica arquetípica, los héroes sienten algún desfallecimiento inmediatamente antes de afrontar la aventura definitiva. Teodoro, cuando el reencuentro con Rosa Krüger es ya inminente, está a punto de abandonar su misión: «Conservaba mi horror al pecado, hecho casi carne en mí a lo largo del tiempo, pero sentía que se entibiaba mi fe religiosa. Veía en torno como cerrados todos los caminos: nada conduce a nada» (RK: 278). Son las mismas dudas de Pedrito tres días antes de la reaparición

de Isabel: «Me quedé aniquilado y entonces pasó lo inconcebible. De repente, Dios y la Virgen y Isabel era como si no existiesen» (VN: 259)¹⁰.

La aventura mítica de la iniciación y el retorno culmina en la permanencia en el orden conquistado y la proyección de ese orden hacia la eternidad por medio de la unión con la amada:

La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico (¡Jero; gavmo») del alma triunfante del héroe con la diosa del mundo (Campbell, 1993: 104).

Esa figura femenina es a la vez madre, hermana, amante y esposa y simboliza la promesa de todas las perfecciones y la felicidad lograda como premio al sacrificio heroico.

«¡EN QUÉ PELIGROS TE VEÍA!»

Con estas palabras, Isabel, la amada reconquistada por Pedrito, hace recuento de los peligros que el héroe ha sorteado:

¡Qué vergüenza decírtelo! ¡No podía ya más! ¡Me moría de celos! ¡No podía ya más, de Pili, de Edurne, de Cristina Sobrarbe y hasta de que te pareciese una maravilla la tía Lucy! ¡En qué peligros te veía, Dios mío! (VN: 280)

Todos esos peligros adoptan para el héroe mítico, como explica Joseph Campbell, la forma de sirenas o de divinidades engañosas:

Las regiones de lo desconocido son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La *libido* incestuosa y la *destruido* parricida son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres; no sólo como ogros, sino como sirenas de belleza misteriosamente seductora y nostálgica (Campbell, 1993: 78).

La evolución de los protagonistas se materializa en las dos novelas en mujeres que simbolizan las distintas pruebas de la *quête*. Como los héroes míticos, los caballeros andantes o los santos, los héroes de Sánchez Mazas se ven sometidos a tentaciones que ponen a prueba su castidad y los preparan para el matrimonio místico al que están predestinados.

El esquema narrativo proviene de las narraciones heroicas tradicionales —el *romance* de Frye—, pero un modelo más próximo lo encontró Sánchez Mazas en la narrativa modernista. Las *Sonatas* y algunos de los primeros cuentos de Valle-Inclán o *Camino de perfección* de Pío Baroja

¹⁰ El modelo literario más evidente de ese desfallecimiento final del héroe mítico es la oración de Jesús en el monte de los Olivos (Mt. 26, 39; Mc. 14, 36; Lc. 22, 42).

responden perfectamente al esquema de la mujer como prueba o como nivel simbólico en el desarrollo del héroe¹¹.

Los rasgos generales con que Sánchez Mazas caracteriza a la mujer son los mismos que la crítica ha consagrado para las mujeres literarias románticas o modernistas, desde «la belleza medusea» de Mario Praz a los «ídolos de perversidad» de Bram Dijkstra. Estos arquetipos femeninos se mueven entre el horror y el misticismo, entre la fiebre sexual del súcubo y la pureza inmaculada de la virgen prerrafaelista:

La virgen y la furcia —explica Dijkstra—, la santa y el vampiro, los dos términos de una oposición dual: la que, por un lado, definía a la mujer como propiedad privada exclusiva, eterna y dócil del hombre; y por el otro su transformación, al cuestionar los derechos de propiedad masculinos, en una depredadora poliándrica que deseaba indiscriminadamente toda la esencia seminal del varón. (Dijkstra, 1994: 334)

Las mujeres que escalonan la vida de Teodoro Castells son, como en el caso de *Camino de perfección*, seis: Coloma, Marta Florensa, Ángela, Perséphone, Ida Krüger y Rosa Krüger. Aunque *La vida nueva de Pedrito de Andía* presenta a sus personajes femeninos envueltos en una apariencia realista, éstos también reproducen esquemas arquetípicos. En lo correspondiente a las tipologías femeninas, el paralelismo de ambas novelas puede cifrarse en tres modelos simbólicos de comportamiento femenino: el súcubo, la esclava doméstica y la rosa mística.

El primer grupo enlaza con la iconografía finisecular de la mujer como «belle dame sans merci», como reina fascinante y cruel y como origen de la perdición del hombre:

Hay también un erotismo complicado y cerebral en el gusto por lo prohibido y lo maldito. (...) La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre (Litvak, 1979: 3).

Es la imagen predominante en Sánchez Mazas. Coloma, Marta Florensa, Phoné, Ida Krüger, Pili Serantes, la tía Lucy Ispaster, la propia madre de Pedrito, Edurne, las hermanas Olay o Cristina Sobrarbe son distintas formas que la tentación adopta ante los castísimos héroes. Pero no todas ellas son iguales: frente al pecado brutal y primario encarnado por Coloma

¹¹ El caso de *Camino de perfección* resulta especialmente obvio por la estructuración de la novela en torno a seis mujeres que escalonan y moldean la vida de Fernando Ossorio (la enfermiza Blanca, la devoradora Laura, la hermana Desamparados, Adela, Ascensión y la doméstica Dolores).

o Marta Florensa, Perséphone Xariopoulos, la tía Lucy o Ida Krüger simbolizan una vertiente refinada del pecado.

Coloma es la razón heroica de Teodoro. Su hermana despierta en él la conciencia del pecado y lo enfrenta a la búsqueda de un nuevo ideal. El deseo incestuoso que provoca en el héroe es la manifestación de una sexualidad primitiva, una forma de regresión, cuyo marco geográfico es la montaña real y simbólica donde tienen lugar las primeras acciones de *Rosa Krüger*¹². Sin haberlo superado todavía, Teodoro huye de su pecado y se topa con otra manifestación del súcubo lujurioso, la catalana Marta Florensa. Pero es sólo una tentación pasajera. Coloma surgirá de nuevo en su camino, y su reaparición viene precedida por la descripción de un simbólico jardín, «una cascada salvaje desordenada y profusa de rosales y de limoneros», «un sendero estrecho y enlosado, entre las olas de flores y de frutos» (RK: 160). El paisaje tiene de nuevo una importancia determinante: no se trata, como en el valle de Arán, de un mundo natural y salvaje, sino de una reproducción estética y artificial de ese mundo brutal y primigenio. En él encuadra perfectamente la nueva Coloma, casada con don Rodrigo y envuelta en un halo de sofisticación y elegancia, en el que late la misteriosa brutalidad de su origen. De hecho, el segundo antecedente de la reaparición de la hermana deseada es una estela votiva dedicada por una esclava a su señor:

Esta esclava siria —le explica don Rodrigo a Teodoro— casi se igualó a su señor y pudo dedicarle esta estela (...). Con su carne morena de amor, carne de cantar de cantares, ella le había dado el sol sagrado y milenar del oriente, origen de la sabiduría. ¡Cuánto he pensado en el perfecto amor de esta esclava, en el perfecto amor animal y divino, sencillo y misterioso de la esclava! Puede ser que esta estela, no lo sabes aún hasta dónde, haya decidido mi vida. (RK: 163)¹³

El amor instintivo y sumiso de Coloma determina su condición animal, que caracteriza su segunda entrada en escena: «Era una criatura asombrosamente vestida de montañesa de Arán, vestida de campesina de la Bonaygua por los modistos de París que avanzó hacia nosotros sonriendo con su antiguo, con su leve andar de cierva encelada. Era Coloma»

¹² Otto Rank, tratando del incesto en la novela *Nils Tufvesson and His Mother* de Gustaf Geijerstam, destaca el carácter rústico de la temática como causa y elemento esencial de la relación incestuosa (Rank, 1992: 566-567).

¹³ La condición de esclava que don Rodrigo atribuye a la mujer ideal coincide con algunas de las teorías psicológicas de la época, como las de Otto Weininger, que en 1903 publicó el ensayo *El sexo y el carácter*, en el que abogaba por la inferioridad espiritual e intelectual de la mujer, ya que en ella no se daban «los fenómenos lógicos ni éticos» y carecía de «los fundamentos necesarios para la existencia humana». Cfr. Dijkstra, 1994: 219.

(*RK*: 168). Coloma posee los rasgos que Mario Praz atribuye a la «belleza turbia», a «la femme belle et terrible» de Flaubert (Praz, 1969: 227): lo salvaje, lo inconsciente, lo oscuro, lo voluptuoso y lo primitivo. Las distintas advocaciones con las que se presenta a lo largo del episodio – demonio de Ecbatana, amazona, Diana cazadora, Ariadna, Venus, Leda o Susana – inciden en esos rasgos y en ellas se subrayan las imágenes de la tentación y la violencia.

Es en el contraste entre el artificio moderno, la pasividad de la esclava y la brutalidad antigua donde se conforman las claves del personaje:

Volvió un poco sucia de barro y de sangre –recuerda Teodoro– con algunos cabellos pegados de sudor a la frente. ¿Qué había hecho? Había estado desollando, con el corto cuchillo corvo que llevaba al cinto, una res recién muerta de sol, como un tiempo desollaba los isards cazados en la nieve. Traía la piel ensangrentada al hombro –como una divinidad antigua con la piel de pantera– cuando su marido le dijo: ¿Qué has hecho, Coloma? Ella arrojó el despojo a los pies del marido mientras exclamaba sonriente, satisfecha, lacónica:

– He ganado un duro, señor amo. Anda, paga. (*RK*: 176)

La vinculación iconográfica entre la bestia y la mujer tuvo dos lecturas para la imaginación finisecular: la del bestialismo y la de la regresión del hombre. Coloma une a la segunda una sexualidad brutal y efervescente, que la convierten en fuente de crueldad y de pecado. Como Circe, Salomé o como Diana, Coloma participa de un poder sexual robado al hombre y ese mismo poder se convierte en causa y consecuencia del castigo recibido: la esterilidad. «Me he casado –confirma Don Rodrigo– con una mujer de alma huraña, vientre infecundo e instintos a la vez finos y salvajes» (*RK*: 166). Sánchez Mazas sitúa ese diálogo frente a una imagen de Ceres, símbolo de la fertilidad, que preside el comedor de la casa y que contrasta con la esterilidad de su dueña.

La esterilidad conlleva en Mazas un sexo sin función procreadora y, con ello, la prostitución y el gusto por las formas anormales de sexualidad. Las horas de soledad de Coloma –«Vive unas diez horas para sus espejos»– nos ponen en el ámbito del narcisismo sexual, de la autosuficiencia erótica de la mujer y, en último término, de la esterilidad. Como explica Mario Praz refiriéndose a D'Annunzio, la esterilidad actúa como un estímulo sádico y como una transgresión monstruosa de la naturaleza, como símbolo completo del pecado carnal. Así ocurre en la Coloma de *Rosa Krüger*. En realidad, ni Coloma ni Teodoro son responsables de su pecado, sino que actúan arrastrados por fuerzas primigenias que escapan a su control. Esas fuerzas abren el mito hacia el eterno retorno y lo proyectan más allá de la existencia individual del héroe. La perpetuación del incesto –y consecuentemente del mito– será completa cuando,

del matrimonio de Teodoro con Ángela, nazca una niña en la que se repiten los códigos físicos de Coloma: «No se parecía ni a Ángela ni a mí por más que dijeran. Era una moreneta catalana de la montaña».

En otros personajes aparecen los esquemas similares, pero es Perséphone Xariopoulos quien representa la cara refinada del súcubo. Las notas de Sánchez Mazas subrayan ese cambio respecto a Coloma: «Amor metafísico y alejandrino. Duda entre la corrupción refinada del fin del paganismo y los anhelos pre-cristianos (...). retorno a la tragedia y los mitos». Aunque Phoné simboliza la belleza surgida del infierno, comparte con Teodoro un pecado antiguo y turbador:

Pero por un momento vi en sus ojos, al hablar de mujeres, algo como la llama de un pecado antiguo, de un pecado griego, trágico, embriagador, un pecado de aquellos que podrían llamarse divinos. Y luego vi que contra ese pecado, hecho ya espíritu diabólico, debía luchar dentro de usted una ilusión angélica, tan pura, tan matinal y tan cristiana como un amanecer con los carrillones de una catedral de Alemania. Y le vi a usted por dentro enfermo de esta lucha interior, enfermo de este mal sutil, penetrante, quintaesenciado. Y entonces me turbé. (RK: 227-228)

Phoné participa de esa actitud melancólica tan común en la literatura del fin de siglo, que se identifica como *taedium vitae* o como *spleen* y que pretende singularizar a los espíritus superiores. Esa misma melancolía del pecado es también la causa y el origen de su conversión y, sobre todo, de su posterior huida cuando por fin conoce el camino de perfección de su amante y decide no apartarlo de su destino:

No quiero más pecados, amigo mío —escribe en su despedida—. Creí que en usted me atraía el mal, la enfermedad o el pecado como en los otros. Pero su lucha ha sido bella y fuerte. En usted la claridad y la pureza han vencido siempre y esto es lo mejor de su alma (...). He visto lo que hubiera sido el fin melancólico de nuestra unión, el daño que uno al otro nos hubiéramos hecho queriéndonos hacer tanto bien. Yo me voy a ser buena, como pueda y donde pueda (...). Adiós, amigo mío, me voy en busca de la paz, ya que no merezco la alegría. (RK: 232)

En Phoné se mezclan dos tópicos identificados por Mario Praz, el culto a la belleza contaminada y la prostituta regenerada por amor, que enlazan con varias obras de la tradición romántica, como las de Prévost, Rousseau, Goethe, Schiller, Musset (Praz, 1969: 126-127).

El último súcubo que marca el recorrido místico de Teodoro es Ida Krüger. Arrastrado por el apellido y la ciudad —Estrasburgo—, el héroe la confunde con la mujer verdadera. Pero sus atributos son los mismos de otros súcubos: engaño, belleza fría, artificio y modernidad: «...desfigurada bajo el hechizo de la vida moderna, el *sport*, el *snobismo*, etc. (RK:

306)¹⁴. Ida Krüger es sólo la prueba final que el héroe ha de superar para merecer el triunfo y el encuentro con la diosa.

Las funciones del súcubo en *La vida nueva de Pedrito de Andía* aparecen distribuidas en distintos personajes: Edurne, Pili Serantes, la tía Lucy Ispaster, Cristina Sobrarbe o la misma madre de Pedrito. Edurne es la forma primitiva de la tentación y su aparición tiene lugar en la casa de Andía, con un fondo natural similar al del Valle de Arán:

Al volver a casa, cada uno con su cesta, nos tuvimos que parar un poquito, porque se salía la fruta de la cesta de ella, medio rota, y entonces decidimos de comer un fresón, el mayor de todos, a medias. Ella mordía por su sitio y yo por el mío. De poco nos dábamos un beso. ¡Si me hubiese visto Isabel! (VN: 49-50)

Frente a Edurne, la tía Lucy Ispaster es la manifestación moderna y artificiosa del súcubo y su presencia va unida a un paisaje moderno, el de Las Arenas. De hecho, Lucy Ispaster aparece rodeada de los mismos atributos externos de la segunda Coloma o de Ida Krüger: la moda, la elegancia y los coches. Lily Litvak ha subrayado la relación entre el sexo, los coches y la moda en la literatura del fin de siglo. Por su parte, José Luis Aranguren había insistido también en esas relaciones de *La vida nueva*... con los novelistas galantes del posmodernismo, refiriéndose, en concreto, a la escena del baño de la tía Lucy y la madre de Pedrito (Litvak 1993: 38 y 1979: 161-163 ; Aranguren, 1955: 208). Ese episodio marca el halo de sexualidad que rodea siempre la presencia de la tía Lucy:

Esos trajes de malla, cortos y prietos, los llevan aquí todavía pocas señoras, dos o tres, y ninguna chica más que Pili (...). Aquí muchos los critican (...). Ellas dos iban al agua con un humor estupendo, como dos chicas. Jugaban a correr, a cogerse una a otra y a tirarse bolas de arena. Tenían hasta el baño un buen paseo. La tía Lucy le cogió a mamá por la cintura y le levantó por el aire. Mamá le agarró a la tía Lucy por el cuello y lucharon un poco, hasta que mamá le tiró muy bien la zancadilla a la tía Lucy, que rodó por la arena con muchas risas y chillidos. Me gritaba de lejos: «¡Socorro! ¡Socorro, Pedrito! ¡Que me mata!» Mamá le tenía debajo de la rodilla y le amenazaba de broma, mientras la tía Lucy tiraba patadas al aire. Luego la tía Lucy se soltó y se puso a rodar ella sola hasta el agua y mamá le empujaba con el pie. Al fin empezaron a meterse en la mar. (VN: 71)¹⁵

¹⁴ También los súcubos que Pedrito de Andía sorteja en su recorrido vital participan de esa modernidad: «Y, sin embargo, somos muy diferentes -escribe Pedrito sobre su madre- y ella muy moderna. Yo soy más como el tío Lorenzo y la tía Clara. Soy más antiguo» (VN: 218).

¹⁵ Al final de la novela recordará Pedrito esta escena. Señala Litvak la importancia de los nuevos trajes de baño en la novela galante del comienzo de siglo (Litvak, 1993: 23).

Después de esa mañana en la playa, el personaje de la tía Lucy adquiere definitivamente los rasgos del súcubo. Cuando, esa misma tarde, Pedrito le lleve a su tía unos libros —entre los que se encuentran las memorias de Casanova—, su tía lo recibirá con todo el aparato de la tentación:

Le vi a la tía Lucy echada en un diván claro, de florecitas de plata, con almohadones grandes lo mismo y ella, vestida, creo, para dormir, porque sólo llevaba un camisón como de espuma, entre naranja y rosa, con el cordón a la cintura, de oro. Era como un traje de ángel. Me fijé que tenía los tirabuzones sueltos sobre la almohada y los pies descalzos. En un tobillo le vi una cadenita muy finita, como la de la medallita mía, y no sé si la llevó a la playa. La tía Lucy parecía una muñeca de las finas, grande y muy hermosa de verdad.

En ese ambiente el héroe se siente desfallecer y casi cede ante el pecado: «Se empeñó en que le volvieran las palpitaciones y yo me reí. Ella me cogió la mano para que le sintiera el corazón y me la puso allí un poco apretada sobre los pechos, que no se le notaban mucho (...). Parecía una niña de las que hacen caprichos y la mar de mimosa». Cuando Pedrito se aleje, lo hará turbado por la visión de la sirena seductora:

Salí como si saliese de los cuentos de las sultanas o de un sueño, aunque todo lo que había visto no tuviese nada de particular. ¡Cuántas cosas, que yo ni sabría decir, me imaginaba! ¡Mundos de cosas que yo apenas podía entender y que hay, porque se ve en los libros! Pensé que a la tía Lucy yo no la comprendería nunca y que tenía que ser muy misteriosa para el amor, algo así como una princesa encantada con algún secreto y que alguno tendría que venir de sitios lejanos y ése la desencantaría. (VN: 77-78)

La madre de Pedro también participa vagamente de esa fascinación sexual, tras la que se esconde el incesto¹⁶. Pero los súcubos más importantes para Pedrito, junto con su tía Lucy, son las adolescentes Cristina Sobrarbe y Pili Serantes. Con la primera, el héroe tiene un encuentro fugaz, pero

¹⁶ La intervención de otro adolescente amigo de Pedrito en la novela, Momo Valsameda, no deja lugar a dudas: «Mamá le dio la mano despidiéndose, y Momo le besó la mano con gran respeto, y se le iba a arrodillar, pero mamá soltó aprisa la mano que Momo le tenía, y se cogió del collar de perlas algo nerviosa. Momo le dijo, como con mucho esfuerzo y muy dolido, haciéndole una inclinación: 'Gracias, señora'. Salió mamá (...). En seguida se puso en pie muy cuadrado y me dijo: 'Dile a tu madre que es la última vez que pongo los pies en vuestra casa. Dile que me perdone y dile que me deje, siquiera de lejos, mirarle como lo más lato, ¡como madre mía!'. Sólo entonces comprendí lo que era. ¡Y era infame! ¡Era monstruoso! ¡Y Momo, sí, un monstruo! ¿Por qué no podía yo quitarme la compasión tremenda que me daba? ¡Ni se puede decir lo que sentía yo por él! ¡Ojalá no lo hubiese entendido nunca lo de Momo!' (VN: 30).

suficiente como para que Isabel la recuerde en su recuento final de los peligros que le rodeaban:

Hacia las cinco, llegó al tenis en un coche de los Olay una chica preciosa a pasar unos días allí y se llamaba Cristina Sobrarbe. Era aragonesa y dijeron de buena familia, pero la pequeña de Olay me sopló al oído que era muy pobre y bastante coqueta (...). Parecía de porcelana y luego aquellos ojos divinos y el pelo de tirabuzones. Un año me llevaba. Yo le quería hablar por saber cómo era, pero la peque no me dejaba a mí ni a sol ni a sombra (...). Me hicieron quedar a merendar, siempre la mar de atentos, y hasta la noche, que me trajo a casa, en un santiamén, un Cadillac soberbio descapotable. Era el mismo donde vino Cristina y había por el suelo papeles de plata de bombones de chocolate. (VN: 195)

Pili Serantes representa la presencia continua y amenazadora del pecado y la invitación a renunciar al propio destino. Desde su primera aparición (“Yo, para que no me notaran que la miraba tanto a ella, alguna vez le sonreía muy descaradamente a Pili Serantes y se me timaba Pili muy fresca, a medio camino entre Isabel y yo”), Pili surge como alternativa al camino estrecho que Isabel significa. Sólo la perseverancia y la fidelidad de Pedrito lo mantendrán en la vía que conduce a la unión con la amada ideal. El punto culminante de la tentación tiene lugar durante la excursión que el tío Ricardo organiza a la ría de Guernica. En Chacharramendi —que en vascuence significa «monte malo»—, Pili consigue separar a Pedrito del resto del grupo para bañarse a solas y le propone un intercambio de trajes de baño. Pedro, por supuesto, se niega: “Luego me salió con que casi resultaba mejor bañarse ella sola y que yo la viese, porque desde allí, entre las peñas, se veía como en un teatrillo y ella en la arena me haría danzas rusas”. A continuación, Pili se desnuda y se muestra “como una bailarina, como lo que es ella”, hasta que el tío Ricardo los sorprende y ella sale huyendo:

A escape, se debió meter los zapatos y con la ropa suya hecha un lío, que se la apretaba para taparse algo del cuerpo, echó a correr, tal como la pilló, desnuda y todo por el monte. Saltaba entre los carrascales hacia el bosque y me recordé la cazadora que iba como ella por aquel abanico de ciervos de la tía. Yo sólo vi correr como una mancha de oro entre los árboles y un momento que pasó por el sol, allí brillaba como la luz, pero, entonces, a mí no sé qué me cegaba, que ni veía. ¡Ay, cuánto me costaba ya sentirme tranquilo! ¡Endemoniada de ella! (VN: 224-225)

Esta escena tiene su origen literario en el libro primero de *Dafnis y Cloe*. Como en el libro de Longo, la invitación al encuentro sexual surge de la mutua visión de los jóvenes amantes en el baño. En *La vida nueva...*, esta escena centra la caracterización de Pili Serantes como ídolo perverso.

so y como súcubo tentador que pretende separar al héroe de su destino¹⁷.

El segundo de los tres arquetipos femeninos presentes en las dos novelas es el de la esclava doméstica, representado fundamentalmente por el personaje de *Rosa Krüger* Ángela Clemente. En Ángela se reproduce el tópico finisecular de la mujer pasiva, concentrada en la casa y convertida en un objeto más del universo hogareño: "La mujer pura, la que con sus cualidades pasivas, sumisas, poco creativas y manejables parecía compartir los mismos rasgos característicos de la vida de la planta del jardín doméstico, acabó así siendo vista como una flor en sí" (Dijkstra, 1994: 16). Incluso la pericia económica de Ángela se convierte en un signo más de su inferioridad espiritual:

Tomó la actitud de hembra sumisa con ojos de esclava del Señor de la que mostrándose alegre sufría sin embargo en silencio, de la esposa modelo que no desagradaría nunca a su marido y de la víctima ejemplar, en fin. Y fue eso, esposa modelo como había sido la belleza modelo del país, la rica modelo, la bordadora de bolillos modelo, la hija modelo, la nieta modelo, la administradora modelo y en el colegio el modelo de conducta y de 'Hijas de María'. (RK: 194)

Su tristeza, su imagen de virgen dolorosa y su caracterización erótico-religiosa hacen coincidir el personaje de Ángela con otros personajes femeninos e igualmente pasivos de la literatura española, como el de Ana de Ozores en *La Regenta* o Concha en la *Sonata de Otoño*¹⁸. En todas ellas podríamos hablar de un componente masoquista, que, según Mario Praz, proviene de la relación entre virginidad, belleza y dolor en la representación de la mujer como «reina de los Dolores» (Praz, 1969: 282). Esa coronación de la virginidad se intensifica en Ángela por la reproducción de un comportamiento típico en las vírgenes míticas, el de una fuerte resistencia al matrimonio, que se mantiene hasta la aparición del

¹⁷ Rodríguez Panyagua había apuntado esta relación: «puede decirse esto de toda la obra, en relación, por ejemplo, con *Dafnis y Cloe* y, sobre todo, con *La vita nuova*» (Rodríguez Panyagua, 1964: 527). Pero se trata de un referente concreto de dos escenas de la novela de Longo de Lesbos, la del baño de Dafnis y la del de Cloe (*Dafnis y Cloe*, I, 13 y 32).

¹⁸ "Era ella como una de esas célebres dolorosas españolas" (RK: 130); "ella seguía pareciendo una de esas dulces y patéticas tallas policromadas en que las vírgenes españolas lloran y sonríen" (RK: 145); "...una real hembra, mimbrena, de un moreno pálido, con ojos grandes, negros y brillantes, perfil de Virgen, un poco demasiado alta de pechos y con un vello ligero, muy ligero, en el labio superior." (RK: 190).

elegido¹⁹. Una vez superada, la resistencia de Ángela se convertirá en ebullición sexual y en lascivia. Tras la monja, aparece de nuevo el súcubo:

A pesar de mi poca experiencia de las mujeres iba descubriendo en Ángela Clemente algo que me horrorizaba y que es horrible de decir, algo que ofrecía un duro contraste con toda su personalidad indiscutible de niña exacta, dócil, laboriosa, modelo, esclava del deber. Iba encontrando un fondo seco y patético de lujuria. (RK: 191)

A Teodoro, que la había elegido como “la madre, el ama, la señora venerada de esta casa”, le repele este deseo carnal, pues ve en él un reflejo de su propio pecado. En realidad, Ángela y Coloma participan de una sola lujuria: “Me quedé como aterrado, desencantado, desconsolado del beso de Ángela (...). Pues os voy a decir una cosa terrible. Aquel beso, hondamente ingrato para mí de Ángela, degradado un punto, puesto ya en la plenitud de su fuego pasional y animal era ya para mí el beso fascinador de Coloma” (RK: 155). Este rechazo habría que encuadrarlo en el culto masculino a la virginidad y en el terror a la sexualidad de la mujer (Litvak, 1979: 174-176 y 188-189). En esta situación, el matrimonio se convierte para Teodoro en un acuerdo económico y social, que sólo encuentra un momento de alivio en el embarazo de Ángela: “Madre, me pareció más virginal que nunca, más Ángela que nunca. Tenía una fría y blanca belleza que no había tenido jamás” (RK: 206). Si Coloma la esterilidad, Ángela representa la generación en pecado. Precisamente esa circunstancia pecaminosa hace culpable su gravidez hasta el punto de morir al dar a luz su segundo hijo. La muerte de Ángela libera al héroe y le permite volver al destino que le es propio:

De mi lengua salía como una larga ola de nostalgia, que iba desde la catedral de Siena hasta las catedrales de Alsacia. En el fondo yo no era más que esta nostalgia y mi historia la de un pobre aldeano a quien una vez se le había aparecido un ángel. (RK: 203)

El ángel era el tercer modelo femenino al que nos hemos referido, la rosa mística con la que el héroe ha de unirse. Campbell definía la unión final como *“iJero;” gavmo*, el matrimonio místico con la diosa. Isabel y Rosa son las diosas ideales de nuestras narraciones y se caracterizan como contratópicos del súcubo: son rubias, delicadas, dulces y virginales.

En las dos novelas, el encuentro final entre los amantes tiene un carácter claramente simbólico. En *Rosa Krüger* se presenta como una

¹⁹ “Ella no ha querido casarse con nadie y desde los quince años es la criatura más rondada y cortejada de todo este país” (RK: 139). Cuentos tradicionales, mitos o imágenes literarias, como las de Atalanta, las Amazonas, Diana cazadora, Gelasia de *La Galatea* o Marcela en el *Quijote* son, sin duda, los antecedentes de Ángela.

ascensión de Teodoro hacia Rosa. La primera visión de la amada, ocurrida al principio de la novela y en la que el héroe no estaba todavía preparado, actúa como presagio favorable y lo alimenta para el proceso de su purificación. El camino hasta la ascensión final ha estado lleno de dificultades y dudas, pero Teodoro Castells las ha superado y está en condiciones de acceder al nivel último de este recorrido místico, la unión con la diosa. El destino del héroe lo ha conducido desde la montaña aranesa hasta el mercado de flores de Estrasbrugo. Allí, en la grada más alta y rodeada de rosas, está la Rosa Krüger celestial y verdadera y el héroe sube los últimos escalones de su camino hacia ella:

Pero ya en la última grada y en un vaso azul de Copenhague, solitaria, en medio de una faja de mirtos verdes que cerraba el triunfo de las flores, se veía una rosa, sí, de la especie de rosas de Holanda, una rosa de Holanda, pero nueva, delicada y enorme, fresca, levemente rizada, una rosa de realidad y de ensueño. Parecía haber existido siempre, desde el paraíso. Era el stradivarius de las rosas. Y detrás, allá lejos, allí cerca, allá en alto, sobre todas las rosas, dulcemente apoyada en el barandal rústico, se veía una rosa ya hecha mujer, una criatura que, sobre sus cabellos en dos cascadas contenidas de grandes rizos rubios, traía dos enormes alas de negro terciopelo, altísima, como una enorme mariposa (...). Fui subiendo despacio la escala entre las rosas hasta que llegué cerca de aquella incomparable criatura victoriosa allá arriba, en la plenitud de toda su belleza y toda su gracia que me recibía sin embargo como con una actitud rara de maravillosa humildad. (RK: 312)²⁰

La imagen de ascensión proviene, sin duda, de la *Comedia* dantesca y de la literatura mística y contrasta con los rasgos telúricos de los mitos femeninos tradicionales (Durand: 222-224). En *La vida nueva de Pedrito de Andía* el reencuentro con Isabel tiene lugar en una parte oculta del jardín de Andía. Antes de volver a Las Arenas, Pedro vuelve a la puerta secreta que separa los jardines de Andía y Medive y pronuncia las palabras de un juego infatil compartido con Isabel y que se repiten insistentemente a lo largo de la novela:

“Tantas veces como he venido aquí a la puertecita, desde que estoy - he dicho entre mí- y no se me ha ocurrido nunca volver a oír cómo sonaba”.

He pegado con los nudillos dos veces en la puertecita de hierro:

- ¡Tan! ¡Tan!

Y entonces he oído aquella voz del cielo que del otro lado me preguntaba:

²⁰ Según Frye, el *romance* concluye necesariamente con el matrimonio de los protagonistas (Fry, 1980: 92).

– ¿Quién es?

¡Era ella, Dios mío! Y he contestado:

– Yo.

Ha vuelto a preguntarme y la voz le temblaba muy entristecida:

– ¿Quién es yo?

Yo he vuelto a contestarle:

– Yo.

Muy despacio y como si no pudiese más, de tanto que sentía, ha dicho ella entonces:

– Si eres tú, si eres yo, abriré.

El cerrojito ha vuelto a chirriar como antes, y cuando la puertecita secreta se ha abierto, allí, sentada sobre las ortigas, al pie del zarzal, estaba mirándome Isabel, toda de luto, con el pelo liso y las trenzas, pálida como si se fuese a morir y llorando con aquellos ojos, que son los más hermosos del mundo.

He tenido que juntar las manos. La quería adorar, te lo digo de veras, Joshe-Mari. Yo no sabía si era ella que vivía o si se había muerto y venía del cielo a consolarme por algún milagro. (VN: 276-277)

Las palabras de Pedrito adquieren un carácter mágico puesto que convocan la presencia de Isabel y consiguen que la puerta se abra. Al mismo tiempo, esa puerta que se abre franca para el héroe tiene un valor simbólico: representa la entrada en otro mundo, que antes le estaba vedado, el retorno a la felicidad de la infancia y el comienzo de una vida nueva. Si el recorrido hasta ahora realizado le ha permitido al héroe el conocimiento del pecado, esa unión con la diosa consagra su victoria sobre el mal. En realidad, Isabel o Rosa, más allá de su individualidad humana, son cifra y símbolo de la experiencia mística vivida por el héroe²¹:

Será de pensar lo pronto que se nos va esta vida, lo poco que valen la felicidad, la belleza, la fortuna, lo pronto que nos llega el más allá, la presencia de Dios ante la cual valdremos tan poco. El amor vale, Teodoro, si para esta vida y para la otra nos hace mejores. Y si no no es un verdadero amor (...) Soy una muchacha cualquiera, una mujer de carne y hueso. Pero aunque me gustaras yo no me hubiera enamorado de ti si no te hubiera oído que por mí, por haberme visto una vez, habías querido ser mejor y habías dejado de pecar. (RK: 356)

²¹ Además de una lectura religiosa o mística, el propio Sánchez Mazas propone una lectura histórica o política de *Rosa Krüger*, según la cual Rosa -francesa y alemana, en tanto que alsaciana- sería el símbolo de Europa y de los valores tradicionales del catolicismo conservador. Esta interpretación cuadra perfectamente en el marco ideológico del 14, de la propia Falange y, sobre todo, del buscado europeísmo de la Escuela Romana del Pirineo, a la que perteneció Sánchez Mazas. No sólo se trata del ideal de europeización que se apodera de España intelectual desde Ortega (Wohl, 1980: 129-130), sino de toda una mitología literaria e ideológica.

LA CASTIDAD DEL VIAJERO

La construcción bizantina de *Rosa Krüger* no sólo se explica acudiendo a las circunstancias de su composición, sino que forma parte de su esencia simbólica y narrativa. Hasta la misma estructuración por aventuras que corresponden a núcleos narrativos breves responde a los distintos niveles y a las pruebas que el héroe ha de superar. De hecho, el mismo bizantinismo, el carácter episódico y la progresión se reflejan en el recorrido geográfico y espiritual del héroe en *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Es en esa condición de reconstrucción literaria de un proceso de ascensión y retorno donde reside la clave estructural de las dos novelas.

Tanto *Rosa Krüger* como *La vida nueva* son novelas en las que el héroe huye de un destino predeterminado. Desde un punto de vista clásico, son novelas de *fatum* y sus héroes son prófugos del hado. La negación de las mujeres que se cruzan en su camino es sólo la negación de un pecado original y la búsqueda de liberación en una mujer ideal y superior. Teodoro y Pedrito permanecen anclados en la inocencia adolescente y pretenden mantenerse en ella por medio de la renuncia, el sufrimiento y el *pathos* cristiano²². Es ese sufrimiento el que permite su purificación, el que les conduce al rescate de la madre virgen, de la diosa, su coronación y su matrimonio definitivo. Para esa aventura, la salvaguarda de la virtud y la castidad son la llave del triunfo final. Los personajes de Sánchez Mazas, aunque tentados, siempre terminan inhibiéndose ante la carne:

La castidad de los amantes es el símbolo de esta búsqueda, la prueba de un amor no realizado —escribe Ramón Buckley sobre *Les aventures del cavaller Kosmas* de Juan Perucho—. Y el camino que recorren los amantes, el peregrinaje, es el de la idealización de su amor, la elevación platónica de este amor hasta su cota más alta, la divinización de unos sentimientos que al principio eran puramente humanos. (Buckley, 1982: 236)

Como hemos visto, Teodoro y Pedrito asumen el papel que corresponde a la mujer en la narrativa tradicional: defienden con ardor guerrero su virtud. Ambos sienten la llamada del sexo, pero se resisten denodadamente:

Y allí sí, tuve uno que me horrorizaba y no me lo podía quitar de la cabeza. Le veía a Isabel desnuda, de pie, sobre aquel baño blanco re-

²² «El *ethos* del mito cristiano, en donde el heroísmo de Cristo cobra la forma de sufrir la Pasión. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance» (Frye, 1980: 104)

dondo, con la esponja y el agua, lavándose. Volví al cuarto azul, aterrado y avergonzadísimo de mí y arrepentido, a rezar a la Virgen de Lourdes que allí estaba, para que me librase de aquello. (VN: 168-169)

La sublimación del sexo y la proyección hacia un ámbito místico es la solución final de Pedro y de Teodoro. *La vida nueva de Pedrito de Andía* se cierra con el héroe e Isabel rezando el *Ángelus*, una oración de exaltación de la pureza virginal. *Rosa Krüger* termina en el lecho nupcial y, sin embargo, lo que se percibe y se adora en el cuerpo desnudo de la diosa no es el sexo, sino su castidad mítica y milagrosa, su pureza, la impenetrabilidad del mármol y la inalterabilidad de la virgen:

Yo la miraba dormir, tendida en el lecho, descubierta, casi desnuda como una venus casta y suave de mármol a la luz de la luna. Sentía en aquella contemplación mi posibilidad de adorarla eternamente, en toda la pura perfección de su cuerpo, claro, terso y armonioso como su alma. Así, desnuda, me parecía más angélica y serena que nunca, en la noche de estío (...). Parecía no haber perdido nada de su virginidad, poco antes intacta y dormía como una virgen heroína, pura e intangible. (RK: 358)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1977) *Novela española actual* Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
- Aranguren, José Luis (1955) «¿Por qué no hay novela religiosa en España?», *Cuadernos Hispanoamericanos* 62: 193-214.
- Basanta, Ángel (1981) *Literatura de la postguerra: La narrativa* Madrid, Cíncel.
- Bosch, Rafael (1970) *La novela española del siglo XX. II. De la República a la posguerra. las generaciones novelísticas del 36 al 60* Nueva York, Las Américas.
- Buckley, Ramón (1982) *Raíces tradicionales de la novela contemporánea* Barcelona, Península.
- Campbell, Joseph (1993) *El héroe de las mil caras* México, F.C.E.
- Cardona, Rodolfo (1976) *Novelistas españoles de posguerra*, Madrid.
- Conte, Rafael (1984) «Escritores falangistas. Los demonios familiares de nuestra literatura reciente» *El País*, 3.6.1984.
- Conte, Rafael (1984) «La novela secreta de Rafael Sánchez Mazas», *El País*, 2.12.1984.
- Dijkstra, Bram (1994) *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* Barcelona, Debate.
- Domingo, José (1973) *La novela española del siglo XX* Barcelona, Labor.
- Durand, Gilbert (1974) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* Madrid, Taurus.

- Fernández Almagro, Melchor (1951) «*La vida nueva de Pedrito de Andía* de R. Sánchez Mazas» *Reseña*, ABC 7.2.1951.
- Fernández Figueroa, Juan (1951) «Comentario a *La vida nueva de Pedrito de Andía*», *Política y Literatura*, Cuaderno nº 1.
- Fernández Gutiérrez, José M^a (1989) *La novela corta galante: Felipe Trigo (1865-1916)* Barcelona, PPU
- Ferreras, Juan Ignacio (1970) *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)* París, Ediciones Hispanoamericanas.
- Ferreres, Rafael (1981) «La mujer y la melancolía en los modernistas», en Litvak, Lily ed. *El Modernismo* Madrid, Taurus.
- Frye, Northrop (1980) *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance* Barcelona, Monte Ávila Editores.
- Frye, Northrop (1990) *Anatomy of Criticism* London, Penguin Books.
- García Lara, Fernando (1978) «El sentido de una recuperación: Felipe Trigo» *Cuadernos Hispanoamericanos* 332: 1-16.
- García Lara, Fernando (1986) *El lugar de la novela erótica española* Granada, Diputación Provincial.
- García Viñó, Manuel (Oct. 1967) «Notas sobre la novela católica en España» *Reseña* 19: 257-266.
- García Viñó, Manuel (1967) *Novela española actual* Madrid, Guadarrama.
- Gullón, Ricardo (Feb. 1971) «Ideología del modernismo» *Ínsula* 291: 1 y 11.
- Gutiérrez Giradot, Rafael (1988) *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* México, F.C.E..
- Litvak, Lily (1979) *Erotismo fin de siglo* Barcelona, Antoni Bosch Editor.
- Litvak, Lily ed. (1981) *El Modernismo* Madrid, Taurus.
- Litvak, Lily (1990) «Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX», en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* Barcelona, Anthropos, 245-253.
- Litvak, Lily ed. (1993) *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936* Madrid, Taurus.
- Mainer, José Carlos (1971) *Falange y literatura* Barcelona, Labor.
- Mainer, José Carlos (1972) *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* Madrid, Edicusa.
- Mainer, José Carlos (1983) *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* Madrid, Cátedra.
- Marco, Joaquín (1977) *Novela española actual* Madrid, Fundación Juan March.
- Martínez Cachero, José M^a (1979) *Historia de la novela española entre 1939 y 1975* Madrid, Castalia.

- Martínez Cachero, José M^a (1987-1988) «Literatura y cautiverio: el caso de las embajadas madrileñas durante la Guerra Civil» *Archivum* 37-38: 101-120.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1991) *La novela hispanoamericana de fin de siglo* México, F.C.E.
- Montarco, conde de (1987) «Los cincuenta años de Rosa Krüger», *ABC* 27-Mayo: 52.
- Nora, Eugenio de (1979) *La novela española contemporánea* 3 vols., Madrid, Gredos.
- Ponce de León, J.L. (1971) *La novela española de la guerra civil (1936-1939)* Madrid, Ínsula.
- Prado Biezma, J. del, Bravo Castillo, J. y Picazo, M^a Dolores (1994) *Autobiografía y modernidad literaria* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Praz, Mario (1969) *La Carne, la Muerte y el Diablo en la literatura romántica* Caracas, Monte Ávila Editores.
- Rank, Otto (1992) *The Incest Theme in Literature and Legend. Fundamentals of a Psychology of Literary Creation* Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Rodríguez Panyagua, Enrique (1964) «Las humanidades clásicas en *La vida nueva de Pedrito de Andía*», en AA.VV. *Actas del II Congreso de Estudios Clásicos* Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos: 521-531.
- Rodríguez-Puértolas, Julio (1984) *Literatura fascista española. 1 Historia* Madrid, Akal.
- Rodríguez-Puértolas, Julio (1987) *Literatura fascista española. 2 Antología* Madrid, Akal.
- Ruiz-Castillo Basala, José (1972) *El apasionante mundo del libro* Barcelona, Agrupación Nacional del Comercio del Libro.
- Sáinz de Robles, F.C. (1957) *La novela española del siglo XX* Madrid, Pegaso.
- Sánchez Mazas, Rafael (1915) *Pequeñas memorias de Tarín* Bilbao, Biblioteca de Amigos del País.
- Sánchez Mazas, Rafael (1932) *España Vaticano. Encuentro con el capuchino* Madrid, Signo.
- Sánchez Mazas, Rafael (1957) *Fundación, hermandad y destino* Madrid, Ediciones del Movimiento.
- Sánchez Mazas, Rafael (1982) *La vida nueva de Pedrito de Andía* Barcelona, Planeta. Reedición 1996.
- Sánchez Mazas, Rafael (1984) *Rosa Krüger* Madrid, Trieste. Nueva edición Madrid, Cuadernos del Bronce, 1996.

- Sánchez Mazas, Rafael (1986) *Las aguas de Arbeloa* Madrid, Trieste.
- Sánchez Mazas, Rafael (1975) *Pequeñas memorias de Tarín. Cuatro lances de boda* Barcelona, Seix Barral.
- Sánchez Mazas, Rafael (1990) *Poesías*; edición de Andrés Trapiello; Granada, La Veleta.
- Santonja, Gonzalo (1986) «En torno a la novela erótica española de principios de siglo» *Cuadernos Hispanoamericanos* 427:165-174.
- Soldevilla Durante, Ignacio (1980) *La novela desde 1936* Madrid, Alhambra.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1951) «La vida nueva de Pedrito de Andía, novela de Rafael Sánchez Mazas», *Cuadernos Hispanoamericanos* 21: 436-444.
- Trapiello, Andrés (1994) *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)* Barcelona, Planeta.
- Valdés, Francisco (1980) «Clasicismo y romanticismo», en *Vida y Letras* Madrid, Magdalena Gámir y Manuel Valdés: 365-368.
- Wohl, Robert (1980) *The Generation of 1914* Cambridge, Harvard University Press.

LUIS GÓMEZ CANSECO

UNIVERSIDAD DE HUELVA

e-mail: canseco@uhu.es

Valmalo, marzo 1995-abril 1997