

Juan Antonio Garrido Ardila

Azorín y la renovación de la novela: *Las confesiones de un pequeño filósofo* como novela lírica, metanovela digresiva y autoficción

Resumen: Este trabajo reconsidera el lugar de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), de Azorín, en el desarrollo de la historia de la novela española. Se resalta aquí su carácter de novela lírica (antes apuntado por diversos críticos) y se evalúa la medida en que se construyó como una novela digresiva y una autoficción, cualidades estas estudiadas anteriormente en algunas novelas de Miguel de Unamuno y en una parte considerable de la novela actual española. De esta suerte, *Las confesiones* se presenta como una novela profundamente transgresora que adelanta subgéneros novelísticos característicos del modernismo y el post-modernismo.

DOI 10.1515/ibero-2014-0022

Las confesiones de un pequeño filósofo (1904) cierra el primer ciclo de novelas de Azorín, compuesto, además, por *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902) y *Antonio Azorín* (1903). Se ha acostumbrado a emparentarla con *La voluntad* y con *Antonio Azorín*, pues en estas tres obras se gesta el personaje Antonio Azorín (suerte de alter ego autobiográfico de José Martínez Ruiz), cuyo apellido se apropió como *nom de plume*. *Las confesiones* ha sufrido el olvido de los lectores actuales y de buena parte de la crítica, que la ha soslayado o pasado por alto señalando siempre su aparente carencia de calidad novelística. Antes al contrario, y como pretendo vindicar en el presente ensayo, *Las confesiones* ocupa un lugar de sobrada trascendencia en la maduración de la novela azoriniana y de la novela española del siglo XX, puesto que en ella se materializan algunas de las técnicas narrativas que Azorín y otros autores habían ensayado y fijado hasta 1904 y que emplearían generaciones posteriores. En las páginas que siguen trataré de ubicar *Las confesiones* en el contexto literario de la novela española del siglo XX para vindicar su excelso valor como novela señera y predecesora de

Juan Antonio Garrido Ardila: Dept. of European Languages and Cultures, University of Edinburgh, United Kingdom, E-Mail: jardila@staffmail.ed.ac.uk

ciertos modos de novelar modernistas y posmodernistas. Comenzaré ofreciendo un brevísimo apunte sobre las perspectivas críticas de esta y otras novelas de Azorín antes de centrarme en las cualidades de *Las confesiones* como novela lírica, novela (pre)existencialista, novela (o metanovela) digresiva y autoficción.¹

Como también fuese el caso de *La voluntad*, la *editio princeps* de *Las confesiones* la presentaba con el subtítulo *novela*. Dijérase que Azorín, consciente del carácter y propósito fundamentalmente innovadores de sus novelas, tenía conciencia de que el público y la crítica habrían de cuestionar la naturaleza novelística de sus relatos.² Y, en efecto, durante largo tiempo se cuestionó que novelas como *La voluntad* y *Las confesiones* fueran novelas en lugar de otra cosa. Las primeras opiniones que *La voluntad* suscitó se condensan en el juicio de Bernardo G. de Candamo: “La novela de Martínez Ruiz no es una novela, es un fragmento de vida interior de un artista” (1902). La negación de la categoría novelesca continuó durante décadas; Luis S. Granjel, por ejemplo, afirmaba aún en 1958 que “a las novelas de Azorín no cabe, en justicia, conferirles tal calificativo, y ello viene a corroborarlo el propio autor al designar a alguna de ellas, según sabemos, con los títulos de ‘etopeya’ y ‘prenovela’” (1958: 171). Por otro lado, en fecha tan temprana como julio de 1902, Eduardo Gómez de Baquero emitió un atinado juicio que antecede en casi un siglo apreciaciones futuras:

Es posible que a algunos no les parezca novela el nuevo libro de Martínez Ruiz: *La voluntad*. Lo propiamente novelesco, lo novelesco, según la tradición del género, aparece mezclado aquí con elementos diferentes. Con diálogos filosóficos, con episodios tomados de la realidad diaria, más o menos histórica [...] A la novela pertenece, con todo. Y permite apreciar en un caso concreto cómo va desviándose la novela de su primitivo tipo histórico de la vida de un personaje; cómo se va volviendo a otras cosas diferentes y múltiples, señal de la fecundidad (1902: xx).

En efecto, esa “tradición del género” a que se refiere Gómez de Baquero se correspondía con la novela realista que en España había cobrado fuerza en los años ochenta de la pluma de gente como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán

1 El objeto, pues, de este trabajo radica en mostrar las innovaciones formales de *Las confesiones* en esos cuatro subgéneros de la novela. El tema, evidentemente, da para reflexiones mucho más pormenorizadas que las que aquí iré apuntado y que pretenden una primera aproximación a la riqueza formal de esta novela. De esta suerte, pretendo ofrecer una nueva perspectiva crítica sobre *Las confesiones* como novela pionera en los devenires de la historia de la novela española.

2 Sobre el carácter innovador de las novelas de Azorín, en especial de las últimas, han escrito varios críticos, por ejemplo, Robert Lott (1964), Leon Livingston (1970), Antonio Risco (1980), Robert Spires (1986). Otros análisis, aunque antiguos ya, aún resultan de interés, como el de Manuel Granell Muñiz (1949) y el de José María Martínez Cachero (1960).

y Leopoldo Alas “Clarín”. *La voluntad* se publica en 1902, mismo año de la aparición de *Amor y pedagogía*, de Unamuno, *Camino de perfección*, de Pío Baroja, y la *Sonata de otoño*, de Ramón del Valle-Inclán. Es objeto primordial de la estética puramente modernista la innovación en la forma y la prevalencia de la forma sobre el fondo.³ En las novelas de 1902 publicadas por Azorín, Unamuno, Baroja y Valle-Inclán se aúna la innovación literaria con la intención filosófica que responde, en última instancia, a la crisis finisecular según se desarrolló en filosofía. En ese sentido, Julián Marías calificó las novelas de Azorín, al hilo de *Doña Inés*, de “ensayos de novela” (1953: 1).

El atinado juicio de Gómez de Baquero ejemplifica la postura contraria a la que de ordinario ha esgrimido la crítica. Vistos los juicios sobre sus novelas posteriores, Domingo Ródenas explicaba cómo en los críticos se pueden distinguir los “abogados” de Azorín de sus “desafectos” (1999: 168). Y, ciertamente, las posturas oscilan entre la admiración y el desdén rayano en el desdoro. Una parte considerable de los estudiosos ha centrado sus investigaciones en las novelas de la última etapa, por ser estas, en apariencia, las más innovadoras, a saber: *Doña Inés* (1925), *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *La isla sin aurora* (1944). Así, Robert Lott, por ejemplo, iniciaba un trabajo suyo declarando: “Although Azorín is characteristically self-renovating and experimental, his boldest innovations occurred mainly from 1926 to 1931” (1963: 305). Novelas como *La voluntad* y *Antonio Azorín* se han estudiado, en gran medida, dentro del contexto de las novelas de 1902 o del problema de España en la literatura.⁴ Aun así, no han pasado desapercibidas las innovaciones de las primeras novelas y la acentuada intención trasgresora del primer Azorín.⁵ Leon Livingston (1970: 236–237) ha calificado de *antinovelas* las creaciones azorinianas para, así, reconocerles su ánimo renovador en la historia de la novela española. El término *antinovela* resuena harto significativo, puesto que es el mismo que la crítica cervantista ha empleado para designar el *Quijote*. Esto es, que al igual que Cervantes, Azorín (y otros de sus coetáneos) se esmeró por buscar nuevas fórmulas narrativas que sacasen la novela de la concepción realista-naturalista tornada estática a principios del siglo XX.

Las confesiones ha corrido peor suerte que *La voluntad* y *Antonio Azorín*. El carácter autobiográfico y su composición fragmentada han propiciado que muchos la entiendan apenas como un libro de recuerdos. Un caso sorprendente lo

³ Para el desarrollo de la novela modernista en España véanse, entre otros, Gullón 2003; Santiañez 2002; Longhurst 1999 y 2000 y Garrido Ardila 2013a.

⁴ Sirvan de ejemplo del amplísimo corpus crítico en torno a estas dos temáticas: Martínez Martínez 2003; Mainer 1986; Dobón 1993 y Martínez Cachero 1993.

⁵ Por ejemplo, en Martínez del Portal 1991 y 2008.

plantea José Luis Martín Nogales quien la trae a colación como ejemplo de la “tradición literaria del periodismo como dinamizador de la conciencia crítica” (2008: 16) para emparentarla peregrinamente con los artículos de opinión de Arturo Pérez-Reverte.⁶ Los juicios emitidos desde la filología han propendido a confundirla, hasta cierto punto, con una autobiografía, de modo que la han alejado del género novelesco. Tratando las primeras novelas de Azorín, Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro la califican de “recuerdos de la niñez en un internado escolapio” (1997: 569). El calificativo *recuerdos* resulta desconcertante, porque esos recuerdos, si son del autor, implican el autobiografismo que despojaría el texto de su carácter ficticio y, por ende, lo excluiría del género novelesco. (Eso aparte de que la novela relata mucho más que los episodios escolares). De similar modo, María Martínez del Portal lo califica de “libro de memorias” (1985: 49). Por su parte, Ángel Prieto de Paula le niega calidad de novela: “*Las confesiones* no es ya una novela, ni siquiera con las anchas pautas utilizadas para el caso de la obra precedente. Se trata, más bien, de un libro de índole memorialística, en que la recuperación elegíaca del pasado enciende la entonación poética” (2009: 186).

Esta sempiterna remisión a aceptar *Las confesiones* como una novela hecha y derecha pudiera explicar la escasez de ediciones de la misma. Esta obra no ha aparecido en las grandes colecciones de clásicos españoles, como Letras Hispánicas de Cátedra o Clásicos de Castalia. Fue recogida, no obstante, en la sección de narrativa de Austral allá por 1976, y a partir de 2007 salió con una introducción crítica de Martínez Cachero. El profesor ovetense enuncia una significativa declaración de principios al titular uno de los apartados de su introducción “Las confesiones..., una novela azoriniana”. Explica ahí cómo esta obra recoge buena parte de los recursos estéticos de las novelas de Azorín, y la presenta como obra

donde todo es cuadro y donde bastantes de ellos cuentan entre las más logradas y típicas páginas de su autor. Fragmentarismo que ha de unirse al autobiografismo de buena parte de los capítulos y a la tonalidad cuasi poética de bastantes; añádase, el subjetivismo con que están tratados el espacio y el tiempo, más la presencia de ciertos temas: amor, vida, muerte, dolor, *verbi gratia*, y nos encontraremos ante un ejemplo claro de la especie de narrativa que Freedman ha llamado novela lírica (2007: 30).

Las confesiones debe entenderse como la culminación de los barruntos novelescos de *La voluntad* y *Antonio Azorín*, pero también como ilustre predecesora de una

⁶ Y escribo *peregrinamente* porque, aparte de que los artículos de Pérez-Reverte en el volumen que prologa Martínez Nogales carecen, en su conjunto, de unidad novelesca, la prosa de Pérez-Reverte no tiene punto de comparación con la de Azorín.

serie de importantes novelas españolas, como *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala, según ha apuntado Martínez del Portal (1985: 95, nota 6), o de las de Unamuno (como aquí veremos). Recuérdese que en *La voluntad* departen en cierta ocasión Antonio Azorín y Yuste en torno a la literatura y la novela, en especial a los diálogos y las tramas en las novelas. Apunta Antonio que “en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*” (189).⁷ Al respecto, Yuste pone como ejemplo *La Gitanilla* de Cervantes, cuya protagonista, a pesar de haberse criado entre analfabetos, diserta elocuentemente en torno a complejas temáticas. Llevada a su época, explica Yuste que “este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos, insoportables, falsos, ya desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos... naturales” (189–190). Sobre la trama de la novela apunta Yuste:

Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección antiartísticas – porque es cosa fría– que se censura en el diálogo... se encuentra en la fábula toda... Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas (190).

Al prescindir de la trama se reproduce un mundo expresivo, vivo y despierto, que, en palabras de Martínez Cachero, “existe tan de verdad como lo gruesamente evidente y llamativo” (1960: 39). Sobre la ausencia de trama se incide en *Antonio Azorín*, donde escribe el narrador:

la vida de mi amigo Antonio Azorín [el personaje] no se presta a más complicaciones ni lirismos. Porque en verdad, Azorín es un hombre vulgar, aunque *La Correspondencia* haya dicho que “tiene no poco de filósofo”. No le sucede nada extraordinario, tal como un adulterio o un simple desafío; ni piensa tampoco cosas hondas, de esas que conmueven a los sociólogos (95).

Ello enlaza con la interiorización que *Azorín* procura y que en esta novela se reclama por medio de una cita de los *Essais* de Montaigne: “Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions; fortune les met trop bas: je le tiens par mes fantaisies” (95).⁸ Esta concepción de la novela como narración de diálogos

⁷ En lo sucesivo, las citas de las obras de Azorín procederán de las siguientes ediciones: *La voluntad* (2008); *Antonio Azorín* (1991); *Las confesiones de un pequeño filósofo* (2007).

⁸ Que el editor traduce en nota a pie de página: “No puedo llevar el registro de mi vida conforme a mis actos; la fortuna los coloca demasiado bajo: lo llevo según mis fantasías”. Vuelve a aludirse a Montaigne en dos ocasiones (1991: 111, 216), la segunda de las cuales guarda significación para

auténticos y hechos sin trama se desarrolla especialmente en *Antonio Azorín* y en novelas posteriores al ciclo 1902–04, como *Doña Inés*, pero también, y con especial incisión, en *Las confesiones*. La novela de 1904 se concibe como la cifra de esas preconcepciones teóricas sobre la novela y del sesgo lírico que se había resaltado ya en las dos anteriores. Como apunté al principio de este trabajo, procedo a considerar *Las confesiones* brevísimamente como novela lírica antes de ponderar su calidad de novela existencialista, novela digresiva y autoficción.

No es unánime la adscripción de *Las confesiones* al género de la novela lírica, o, por mejor decir, han transcurrido décadas hasta que se le ha reconocido esta cualidad. Ricardo Gullón apenas la nombra en una ocasión en su libro *La novela lírica* (1984: 39); Martínez Cachero (1960) la entiende como ejemplo de novela lírica, aunque Francisco Javier Díez de Revenga (2009) estableciese la gestación de la novela lírica azoriniana solo después de 1905. *Las confesiones* cabe en la categoría de novela lírica, género a cuya perfección contribuyó el mismo Azorín con sus novelas posteriores y que trabajaron otros como Gabriel Miró. Mas si la novela lírica es cosa de gente como el último Azorín y Miró, cierto es asimismo que el género se gesta a finales del siglo XIX. En las últimas páginas de *Paz en la guerra* (1897), de Unamuno, se perciben ya las brisas poéticas que, con dejes de lírico arrobado, cantan la tristeza de la trama. Azorín contribuye a la eclosión de la novela modernista en 1902 de la que también participa Valle-Inclán con su *Sonata de otoño*, a la cual seguirán las otras tres que completan la serie y obras de prosa poética como *Flor de santidad* (1904).⁹ A estas obras de Valle-Inclán se las ha venido calificando de *novelas simbolistas*, y no debe olvidarse que esa prosa simbolista es prosa poética. Podría alegarse –a grandes rasgos y muy probablemente pecando de estricta perspectiva– que las sonatas de Valle-Inclán recrean esa prosa poética con intenciones muy variadas, como la parodia de géneros anteriores o la evasión modernista, mientras que Unamuno exagera el melancólico interiorismo de su novela mediante la poesía hecha prosa. En ese sentido, *Las confesiones* sigue el sendero abierto por Unamuno: Azorín hace que su prosa poética se afine especialmente como colofón a una serie de reflexiones íntimas antes esbozada. Azorín adopta una técnica narrativa determinada: dedica un

la técnica de la ausencia de fábula: repasa el protagonista unos tomos de Montaigne y se encuentra, al azar, con este pasaje: “Il y a plusieurs années que ie n’ay que moy pour visée à mes pensées, que ie ne contreroolle et n’estudie que moy; et si i’estudie oultre chose, c’est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy, pour mieulx dire”, traducido en nota a pie de página: “Hace varios años que sólo me tengo a mí como objeto de mis pensamientos, que no examino ni estudio otra cosa que no sea yo mismo; y si estudio otra cosa, es para aplicarla inmediatamente a mí o, mejor dicho, en mí”.

9 Sobre el modernismo de las primeras novelas de Valle-Inclán, véase Villanueva Prieto 2005.

capítulo a un objeto simbólico – como pueden ser las puertas, las ventanas o las mujeres– para acabarlo con una honda reflexión en la que acentúa la prosa poética hasta extremos sublimes.

El procedimiento bien puede ejemplificarse con el capítulo XLI “Las puertas”. Después de reflexionar con honda melancolía sobre las puertas y cómo forman parte de la realidad cotidiana, el narrador concluye el capítulo: “No hay dos puertas iguales: respetadlas todas. Yo siento una profunda veneración por ellas; porque sabed que hay un instante en nuestra vida, un instante único, supremo, en que detrás de una puerta que vamos a abrir está nuestra felicidad o nuestro infortunio” (141). Aquí, desprovisto de la estética hiperelaborada de Valle-Inclán, Azorín conjuga términos emotivos que al concatenarse producen una honda sensación de melancolía: “instante único, supremo”, “felicidad” e “infortunio”. Poetiza de esta suerte un objeto hartamente banal, como son las puertas, pero, sobre todo, dota de belleza lírica esa reflexión sobre las puertas. Este procedimiento se repite en el capítulo XXXIX “Las ventanas” que en su conclusión alcanza altivas cotas de lirismo:

Mirad bien esas casas: todas tienen ventanas; pero entre todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible... Yo no sé lo que tiene esa pequeña ventana: si hablara de dolores, de sollozos y de lágrimas, tal vez, al concretarla, no expresaría mi emoción con exactitud; porque el misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un pensamiento o como un recuerdo de no sabemos qué cosas...

Yo he visto en mi niñez muchas fotografías, con pequeñas ventanas, de pueblos que jamás he visitado, y al verlas he sentido esta extraña inquietud de que el poeta Baudelaire también hablaba (137).

Con igual método culmina el capítulo XL “Esas mujeres...” en el que el narrador añora los momentos en que contempló a alguna mujer hermosa que súbitamente desapareció de su vida. El último párrafo relaciona a esas mujeres con la honda tristeza de la existencia:

Yo he sentido muchas veces estas tristezas indefinibles; era muchacho, en los veranos iba frecuentemente a la capital de la provincia y me sentaba largas horas en los balnearios, junto al mar. Y yo veía entonces, y he visto luego, alguna de estas mujeres misteriosas, sugestionadoras, que, como el mar azul que se ensanchaba ante mi vista, me hacía pensar en lo Infinito (139).

Ejemplos como este se prodigan por toda la obra.

De similar modo, la transición de la descripción simbolista a la reflexión poética se aplica habitualmente en distintos capítulos que comienzan anunciando el meollo de la reflexión. El capítulo XXVIII “Las vidas opacas” se abre con una lamentación sobre el ideal de poseer un “alma multiforme y ubicua” (132) a

la que sigue una lacónica reflexión acerca de diferentes tipos de gente. La tesis presentada sobre los personajes que desarrollan su oficio de modo íntimo se completa con la siguiente reflexión poética:

Esa hora es por la noche, después de cenar; ya los canónicos se han retirado de sus tertulias; las calles están desiertas; la campana de la catedral lanza nueve graves y largas vibraciones. Entonces os paseáis bajo los soportales: las tiendas tienen ya sus escaparates apagados; acaso algunas estén ya también entornadas; pero sentís que un reposo profundo ha invadido los reducidos ámbitos; un hálito de vida monótona y vulgar se escapa de la anaquelaría y del pequeño mostrador; tal vez un niño, que se ha levantado con la aurora, duerme de bruces sobre la tabla; en la trastienda, allá en el fondo, se ve el resplandor de una lámpara... Y la campana de la catedral vuelve a sonar con sus vibraciones graves y largas (133).

Este procedimiento, aplicado en muchos capítulos, sirve asimismo para cerrar la novela: todas las ideas del texto se recapitulan en los postliminares. Por ejemplo, el capítulo titulado “Yo, pequeño filósofo” culmina con acento poético las tristezas que ha plasmado en toda la novela:

Y por la tarde he recorrido las calles anchas y he paseado por la huerta. Y al anochecer, cuando he vuelto a la casa en que vivió mi tío Antonio, he dejado mi paraguas en un rincón y me he puesto a escribir estas páginas. Son los últimos días del otoño; ha caído la tarde en un crepúsculo gris y frío. La fragua que había paredaña, ya no repiquetea; al pasar ya no he podido ver el ojo vivo y rojo del hogar que brillaba en el fondo oscuro. Las calles están silenciosas, desiertas; un viento furioso hace golpetear a intervalos una ventana del desván; a lo lejos brillan ante las hornacinas, en las fachadas, los farolillos de aceite. He oído las lechuzas en la alta torre de la iglesia lanzar sus resoplidos misteriosos. Y he sentido, en este ambiente de inercia y de resignación, una tristeza íntima, indefinible (149–150).

Las confesiones puede, pues, considerarse una novela lírica por su uso de la prosa poética, además de novela simbolista emparentada de cerca con narraciones de Valle-Inclán como las *Sonatas* o *Flor de santidad*. A más de ello, la progresión de muchos capítulos de simbolismo a prosa poética constata igualmente el uso consciente e intencionado de la prosa poética.

Al contrario que las novelas de Valle-Inclán, *Las confesiones* es un texto de profundas intenciones filosóficas. Con todo, su calado filosófico ha pasado desapercibido entre la crítica. En *Crossfire*, estudio capital sobre la filosofía en las novelas de los autores primoseculares, Roberta Johnson no observa intención filosófica alguna en *Las confesiones* (1993: 86). Sin embargo, en ella se trata el tema de la existencia en relación con el paso del tiempo y la llegada de la muerte. La comprensión de la vida y su inexorable fin en la muerte es un tópico inherente a las primeras narraciones de sus coetáneos Baroja y Unamuno. En *Camino de perfección*, el protagonista ansía alcanzar la perfección vital. En *El árbol de la ciencia* (1911), la imposibilidad de llegar a la perfección culmina, inmediatamente después del fallecimiento de Lulú, en el suicidio de Andrés. Unamuno desarrolla,

quizá mejor que ningún otro autor y que ningún otro filósofo, una concepción del tiempo, la existencia y la muerte, que se plasma en *Del sentimiento trágico de la vida* y en obras como *Niebla*¹⁰. En su conjunto, la novela de los llamados noventa-yochistas se ha calificado de novela (pre)existencialista por razón de su tratamiento de temáticas de hondura filosófica que se corresponden con la filosofía existencialista que prendería en otros países europeos después de la Segunda Guerra Mundial.

Las confesiones se adscribe a la literatura contemporánea de intenciones filosóficas. Todas las reflexiones del pequeño filósofo tienen por objeto ir perfeccionando una exégesis de su concepción filosófica de la existencia. En un estudio reciente se ha señalado cómo la novela se estructura en tres partes bien delimitadas a través de las cuales se va descubriendo la razón de la tristeza endémica del personaje hasta dar en una conclusión (Garrido Ardila 2013b). Los capítulos III al XXX reflexionan en torno a cómo el protagonista pasa de la felicidad de la niñez a experimentar una sutil tristeza que percibe, también, en otra gente. En los capítulos XXXI al XXXVI descubre la muerte, por medio del anuncio de un fallecimiento y, después, del deceso de algunos de sus familiares más queridos. Los capítulos XXXVII al XLIV explican las reflexiones sobre la muerte y el paso del tiempo, el descubrimiento de la mujer como fuente de felicidad y el vacío de su vida desprovista de una mujer a quien amar. Todo ello se precede de unos preliminares (incluidos los capítulos I y II) y de los postliminares, en los que se recapitula toda su filosofía. El apartado “Yo, pequeño filósofo” acaba con el protagonista visitando el colegio de su infancia y reparando en que la niñez se acabó, en que el tiempo ha expiado:

¿Tenía yo razón para volverme a indignar? Sí, yo me he vuelto a indignar en la medida discreta que me permite mi pequeña filosofía. Y después, cuando ha tocado una campana y he visto cruzar a lo lejos una larga fila de colegiales con sus largas blusas, yo, aunque pequeño filósofo, me he estremecido, porque he tenido un instante, al ver estos niños, la percepción aguda y terrible de que “todo es uno y lo mismo”, como decía otro filósofo, no tan pequeño; es decir, de que era yo en persona que tornaba a vivir en estos claustros; de que eran mis afanes, mis inquietudes y mis anhelos que volvían a comenzar en un ritornelo doloroso y perdurable. Y entonces me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas rojo (152).

Las confesiones presenta una palmaria reflexión sobre la toma de conciencia de los sentidos de la vida. Se trata de una *pequeña filosofía* puesto que no se conjuga en términos técnicos y eruditos, de una pequeña filosofía que el narrador compone en su interior íntimo. Azorín, en consonancia con los autores de su época, hace

10 Sobre el significado filosófico de *Niebla*, véase Garrido Ardila 2008.

de la filosofía materia novelable. Para ello construye una historia por medio de retazos en apariencia inconexos. Sin embargo, cada uno de ellos posee un significado preciso y se disponen de modo determinado. Así, por ejemplo, Azorín emplea la noche y las mujeres asiduamente. El narrador rememora primero, en el capítulo IV, cómo jugaba en la noche con un vecino, en un tiempo en que la noche le parecía un espacio amable. En el capítulo XIII, después de haber tomado conciencia de la tristeza de la vida, contempla el infinito de la noche con un telescopio, de una noche que describe como triste. En el capítulo XL menciona las noches de estío para comparar sus estrellas con las mujeres. Vemos, pues, que la noche es un motivo que se repite con el fin de modular los estados anímicos del personaje en función de su descubrimiento de los significados de la vida: alegría en la infancia; tristeza en la juventud; melancólica esperanza en el momento cercano a la escritura. Otro tanto de lo mismo ocurre con las mujeres. En el capítulo IV observa a una lozana mujer en la era y la identifica con la alegría. El capítulo XL se dedica por entero a las mujeres como fuerzas misteriosas que producen la felicidad en los hombres. El capítulo XL retoma, pues, la idea del IV y lo colma de sentido en el texto. Después de haber escrito sobre mujeres misteriosas que contempla fugazmente antes de que estas sigan su camino, el capítulo XLII presenta a María Rosario, con quien comparte un instante en que ambos se miran, absortos el uno en el otro.

Se percibe, pues, cómo *Las confesiones* reúne una serie de recuerdos, muchos de los cuales establecen entre sí una relación de dependencia narrativa que confiere coherencia a la narración. No se trata de una amalgama caprichosa de recuerdos, sino de una construcción narrativa donde las ideas se refuerzan y fijan por medio de la repetición de imágenes. Esto es, por ejemplo, que el capítulo XL dota de sentido al XLII, y este culmina lo que se adelantó en aquel. Si Azorín hubiese prescindido del capítulo XL, podría decirse que el LXII carece de sentido. Igualmente, la anécdota de los juegos infantiles en la noche da sentido a la noche triste contemplada con el telescopio. Nos hallamos ante un procedimiento similar al que Unamuno siguió en *San Manuel Bueno, mártir*: por medio de anécdotas escogidas con sumo cuidado en función de la significación de cada una de ellas, ambos autores construyen una narración en la cual se retrata a un personaje con hondísima precisión psicológica. Unamuno nos pinta al sacerdote, santo y generoso, inquieto por cuestiones divinas y mundanas. Azorín pinta al personaje narrador inquieto por su concepción de la vida y la existencia.

Esta estructura dispuesta mediante un anecdotario se corresponde con una de las características que Yuste en *La voluntad* atribuye a las novelas: la ausencia de trama. Si bien *La voluntad* y *Antonio Azorín* presentan una trama mínima, en *Las confesiones* la trama desaparece para ceder el espacio narrativo a la anécdota digresiva y a la digresión reflexiva. La digresión narrativa es característica de

algunas novelas del Siglo de Oro, como el *Persiles* o el *Guzmán*, y elemento inherente a la novela modernista. Al renunciar a estructurarse exclusivamente merced a una trama, la novela modernista es proclive a la digresión. Así, en *Las confesiones* se pone en práctica la teoría de Yuste en *La voluntad: Las confesiones* se urde mediante anécdotas digresivas o, dicho de otro modo, el sostén de la novela no es ya la trama (que aquí es inexistente) sino la digresión.¹¹ Ello se pone de manifiesto al principio del texto, en el capítulo “Origen de este libro”, en el cual una voz en tercera persona apunta cómo, al haber expresado Antonio su deseo de presentarse a las elecciones a cortes generales, sus amigos lo han animado a que escriba “un libro” (50) en lugar de un programa político, un libro en que pueda expresar “de forma artística” aquello que tendría “que exponer en tono dogmático y abstracto en el programa” (50). Puesto ante el papel en blanco, el narrador no habrá de redactar un libro del tenor socio-político tan en boga en aquel tiempo (también lo fueron las novelas *Camino de perfección*, *La voluntad o Paz en la guerra*), sino una íntima reflexión sobre el significado de la vida y la existencia terrena. Esto es, que ante un requerimiento (o una sugerencia) concreta, el narrador ofrece lo que es una digresión del tema. Se trata del mismo procedimiento del *Lazarillo de Tormes*, donde el narratorio emplaza al narrador a que relate el caso y este le relata otra cosa bien distinta (su vida y su ascenso social, de rapaz de ciego errante a pregonero toledano) según le dictan sus intereses. De esta suerte, *Las confesiones* es, en su concepción intratextual, una digresión, y su tesis y desarrollo se construyen mediante digresiones. Todo ello supone un avance sustantivo en la fermentación de una nueva clase de novela. Recuérdense que las digresiones habían servido a Unamuno, Baroja y al mismo Azorín para insertar en sus tramas elementos filosóficos. En *Camino de perfección* el protagonista debate cuestiones de filosofía con otros personajes, como el alemán Max Schultze, quien afirma de Nietzsche que “es difícil de representarse un hombre de naturaleza más ética que él” antes de calificarlo de “mártir” (2004: 82). En *El árbol de la ciencia* y en *La voluntad*, los protagonistas acuden a una suerte de maestro –Iturriz en la novela de Baroja; Yuste en la de Azorín– con quien departen en torno a cuestiones filosóficas. Unamuno –aunque en clave paródica– presenta otro maestro en *Amor y pedagogía*, y en *Niebla* se sirve de la digresión que ocupa todo el capítulo VII para explanar su concepción de la existencia. El carácter digresivo de *Las confesiones* en cuanto narración concebida como una sucesión de digresiones, que todas juntas cobran sentido recto y coherente, posee una especial trascendencia en la literatura española, pues no se había logrado nada igual desde el *Lazarillo*. *Las confesiones* precede la otra

11 Sobre *Las confesiones* como novela digresiva, véase Garrido Ardila 2011: 218–219.

gran novela digresiva española que es *Cómo se hace una novela* (1927), de Unamuno.

La cuestión de la digresión corre paralela a la metaficción que se ha venido destacando en las obras de Azorín y sus coetáneos.¹² La metaficción asoma en *La voluntad* en las disquisiciones entre Antonio y Yuste así como en numerosos momentos de *Antonio Azorín*. Podría decirse que, al contrario que las novelas que la preceden, *Las confesiones* es toda ella una metaficción, puesto que en ella las digresiones metaficticias ahogan la ficción: esto es, que la ficción desaparece para dar paso a la reflexión metaficticia, pero que siendo metaficción logra urdir una novela. En apariencia, los lacónicos capítulos se disponen cronológicamente para repasar la vida del protagonista; antes bien, esos recuerdos son recuerdos metaficticios a una ficción que queda obliterada y que el lector no echará de menos dado el interés, la tensión dramática y la intensidad lírica del texto. A esa metaficción, el autor a veces superpone otro nivel metaficcional. Por ejemplo, cuando al capítulo XXXVIII “Vidas opacas” sigue otro numerado como XXXVIII (bis), titulado “Mi filosofía de las cosas”, y que comienza con la pregunta “¿Qué son las cosas?” (134). Se presenta aquí el capítulo “Vidas opacas” sobre la soledad de las personas y su entorno físico que tiene carácter metaficticio, puesto que no constituye una acción, y se continúa con otra reflexión sobre el valor de las cosas donde se apunta, por ejemplo, que

Un mueble, un objeto anodino, una baratija que vemos todos los días y a todas horas, encierran tanta vida como nosotros mismos. Yo creo que el alma del Universo, esta alma profunda y poderosa, tiene sus irradiaciones en las cosas. Tenedlo bien presente: no hay ninguna cosa vulgar, como no hay ningún ser despreciable (134–135).¹³

Las novelas del ciclo de Antonio Azorín bien pueden tenerse, todas ellas, como ejemplos de autoficción. En un estudio reciente, Manuel Alberca (2007) las ha reconocido como el comienzo de una larga tradición española en este género narrativo, que continuaron escritores como Unamuno, Goytisolo, Umbral, Vargas Llosa y otros más actuales como Llamazares, Vila-Matas, Cercas y Marías.¹⁴ Por su parte, Christian Manso ha considerado las relaciones formales entre las novelas de Azorín y *Fils / Hijo / Hilos* (1977), de Serge Doubrovsky, obra respecto de la cual

¹² Sobre la metaficción, véase García 1994.

¹³ Esta metaficción sobre la metaficción es, *mutatis mutandis*, parte de lo que Leon Livingston (1958) denomina *duplicación interior* en referencia expresa a las novelas de Azorín. En este caso se duplica la metaficción. Sobre el desdoblamiento, véanse Lott 1963; Meenhan 1969 y Risco 1980: 68–100.

¹⁴ Sobre el desarrollo, después de Azorín y Unamuno, en la novela española, véase asimismo Moreno de la Iglesia 2000.

el mismo Doubrovsky forjó el término *autoficción*, y conforme a los apuntes que este redactó sobre la autoficción como modalidad novelesca. Manso considera que las novelas de Azorín no alcanzan a bordar algunas características propias de lo que Doubrovsky entiende por autoficción, las cuales son el placer consonántico del lenguaje y el propiciar en los lectores estados de *deliquio* (lo que tampoco acabaría de demostrarse en la obra del mismo Doubrovsky o en la de los españoles estudiados por Alberca). Dichas objeciones responden, no obstante, a interpretaciones harto subjetivas. No puede negarse a *Las confesiones* su *placer consonántico del lenguaje* en los pasajes de prosa poética. Póngase de ejemplo, entre otros muchos que podrían reproducirse, la construcción musical, merced a la aliteración, en la siguiente frase de “Yo, pequeño filósofo”:

Las calles están silenciosas, desiertas; un viento furioso hace golpetear a intervalos una ventana del desván; a lo lejos brillan ante las hornacinas, en las fachadas, los farolillos de aceite. He oído las lechuzas en la alta torre de la iglesia lanzar sus resoplidos misteriosos (150).

En un momento en que la tristeza existencialista merece acentuarse, Azorín inserta esta frase descriptiva con la que produce un efecto consonántico placentero en la lectura: en “Las calles están silenciosas, desiertas” la /s/ reproduce el “viento furioso”; la /j/ de “farolillos” resalta la /j/ de “brillan” destacando el efecto visual, después de explotar la onomatopeya de los sonidos dentales en el “golpetear” de la “ventana del desván”. Se trata de una frase de construcción y diseño concebidos con la intención de producir ese placer consonántico, situada justo antes de enunciar y desvelar el profundo meollo de la novela: “Y he sentido, en ese ambiente de inercia y de resignación, una tristeza íntima, indefinible” (150). Tampoco puede descartarse la suerte de *deliquio* que habrá de experimentar el lector en los pasajes de mayor melancolía, como pueda ser el caso de los fragmentos aquí citados de los capítulos “Las ventanas” y “Esas mujeres...”.

No obstante sus recelos, concluye Manso que entre la obra de Doubrovsky y las primeras novelas de Azorín existen “analogías suficientes [...] como para suscitar otras prácticas de lectura de su obra [de Azorín], abrir nuevos horizontes de espera, descubrirlo si no como inventor, al menos como propulsor de este género nuevo contemporáneo que se identificó como ‘autoficción’” (2009: 141). Podría argüirse que las primeras novelas de Azorín no alcanzan a desarrollar aspectos de la autoficción según la desgranó Doubrovsky; antes bien, tampoco puede negarse que el concepto autoficción, como narración en que el autor se entrevera con el personaje de modo palmario y con primeras intenciones, es algo que explota Azorín magistralmente y con mucha intención, sobre todo en *Las confesiones*. Desde antiguo, la literatura recurrió a experiencias autobiográficas. En *Camino de perfección*, por ejemplo, se han reconocido pasajes autobiográficos,

y en *Paz en la guerra* se ha distinguido la voz del autor Unamuno impuesta a la ficción. La autoficción más evidente entre los textos publicados inmediatamente antes de 1902 es *Nuevo mundo*, de Unamuno, que, aunque redactada entre 1895 y 1896, no llegó a publicarse hasta 1994. En *Nuevo mundo* se explana, en tercera persona, la evolución religiosa del mismo Unamuno: desde su religiosa infancia hasta su apostasía de ecos positivistas y su posterior recuperación de la fe. Dejando a un lado el precedente de *Nuevo mundo* –por ser obra inédita entonces–, Azorín rompe moldes novelísticos al convertir la ficción en autoficción.

Nuestro autor crea el personaje de Antonio Azorín en *La voluntad*, con la misma factura que Baroja, por ejemplo, concibió a Fernando Ossorio en *Camino de perfección*, o Ángel Ganivet a Pío Cid. Pero será en *Las confesiones* donde la narración autobiográfica se torne autoficción, donde se produzca ese *pacto ambiguo*, como lo ha denominado Alberca, en que el lector se halla ante un texto en que autobiografía y ficción se tornan imposibles de distinguir. Esta relación la establece el autor en los preliminares del texto. La novela se inicia con el capítulo “Dónde escribí este libro”, en el cual el narrador, en primera persona, declara haber compuesto el texto en “una casa del campo alicantino castizo” (46) antes de describirla en detalle. Esto es, que el narrador se ubica en la tierra del autor. “Dónde escribí este libro” se cierra con la firma “AZORÍN” seguida del lugar y la fecha “Collado de Salinas, julio 1909”¹⁵. El Collado de Salinas resulta ser un dato harto significativo por cuanto que se trata de una finca de la familia del autor, en la que pasaba temporadas de asueto (cfr. Riopérez y Milá 1979: 297). El segundo apartado, “Origen de este libro”, explica, en tercera persona, cómo los amigos del protagonista lo animaron a que escribiese el libro antes de que presentara su candidatura a cortes, y acaba: “Y éste es el libro, lector, que ha escrito Antonio Azorín, en lugar de un programa político”, antes de la firma “J. M. R.” (51). Esto es, que, con el precedente de la narración de sesgos autobiográficos de *La voluntad* y *Antonio Azorín*, *Las confesiones* arranca con una contextualización en la realidad del autor José Martínez Ruiz –finca alicantina de su familia y propósito político– en primera persona firmada por “AZORÍN” para pasar a la explicación firmada por “J. M. R.”, antes de iniciarse el relato. Se establece de esta suerte ese pacto ambiguo mediante el cual el lector cobrará conciencia ya desde el principio de que la identidad del autor y la del personaje-narrador se confunden. Establecido ese pacto ambiguo en las primeras páginas de la novela, en el transcurso de esta se irán entreverando personajes reales (como los familiares del autor) con otros que podrían ser ficticios, recuerdos patentemente reales, como las descrip-

15 La fecha de 1909 se debe a que este capítulo se añadió a la obra en su segunda edición, en 1909.

ciones del colegio o de la gente de Yecla, con otros que también podrían ser ficticios. Todo ello con el objeto último de construir una narración entre la autobiografía espiritual y el *Bildungsroman* o el *Kunstroman* donde el autor emplea datos, recuerdos y evocaciones ficticias para urdir su concepción filosófica de la existencia y de la literatura. Después de esta obra, Martínez Ruiz adopta “Azorín” como su apodo. Se gesta así la primera novela española concebida como autoficción. La fórmula precede a *Cómo se hace una novela*, de Unamuno, en que el autor se proclama personaje-protagonista y declara que la mejor novela es la vida misma: “Sí, toda novela, toda ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico [...] todas las criaturas son su creador” (2009: 136). Unamuno declara ser su personaje, como había hecho Martínez Ruiz más de veinte años antes, aunque implícitamente, en *Las confesiones*.

Cómo se hace una novela es un texto que hace especialmente al caso por cuanto que permite ubicar *Las confesiones* en el lugar que le corresponde en la literatura española. Muchos de los méritos que se le han reconocido a la novela de Unamuno deben celebrarse asimismo en la de Azorín. Dicho de otro modo, ese valor innovador y transgresor que se le reconoce a *Cómo se hace una novela* es valor que atesora ya *Las confesiones*. Ha apuntado Domingo Ródenas que en *Cómo se hace una novela*

se anticipa el tipo de creación híbrida en la que se funden, refunden y confunden muchos de los géneros literarios convencionales, en la que el discurrir ensayístico se entremezcla con la fabulación narrativa y donde la ficción protagonizada por criaturas inventadas aparece mechada de apuntes en primera persona, de confidencias íntimas y desahogos, de evocaciones históricas y eruditas, de disquisiciones lingüísticas y elucubraciones metadiscursivas, de pasajes panfletarios o poéticos, escolios bíblicos o meditaciones religiosas. Novela, exégesis, polémica, ensayo, autobiografía, diario están mezclados en una aleación textual inextricable (2006: LIII–LIV).

Aparte el componente político de *Cómo se hace una novela*, *Las confesiones* es asimismo novela, exégesis, ensayo, autobiografía y ensayo. Y no en vano *Las confesiones* antecede esa concepción de la autoficción y de la novela híbrida o plurinovela¹⁶. Importa señalar que cuando Ródenas atribuye a Unamuno el origen de la plurinovela posterior de gente como Enrique Vila-Matas o Javier Marías, se está refiriendo a características formales redondeadas ya en *Las confesiones*, esto es, que todo ese valor innovador de Unamuno en realidad corresponde también a Azorín. Ello atañe igualmente a la autoficción estudiada por Alberca y Moreno de la Iglesia.

16 El término plurinovela se debe a Claudio Guillén (2003).

Todo ello lleva a la conclusión de que *Las confesiones* es, en su forma y desarrollo narrativo, tan novela como cualquier otra, pero, sobre todo, que es una novela de una complejidad sin par en el momento de su composición y publicación, una novela que antecede algunas de las principales tendencias novelísticas de autores posteriores, ya sean modernistas o postmodernistas. Tampoco debería soslayarse la intención artística de *Las confesiones*. Se trata de una novela en cuyo inicio se plasma una teoría de la novela, teoría que, aunque sucinta y sutil en el mismo tono de la narración, reivindica explícita y puntualmente unas tendencias que seguirían novelistas ulteriores. En ello antecede igualmente a *Cómo se hace una novela*, texto en que Unamuno apunta en varias ocasiones su concepción del novelar. Azorín expresa su teoría de la novela en el capítulo II, de título “Escribiré”, que comienza:

No voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto, tilde por tilde. ¿Qué importan y qué podrían decir los títulos de mis libros primeros, la relación de mis artículos agraces, los pasos que di en tales redacciones o mis andanzas primitivas a caza de editores? Yo no quiero ser dogmático y hierático; y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector la reciba, una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas –como lo es la realidad–, y con ellas saldré del grave aprieto en que me han colocado mis amigos, y pintaré mejor mi carácter, que no con una seca y odiosa ringla de fechas y de títulos (54).

En este breve párrafo se condensa la esencia de los cambios que en aquel tiempo impulsaron Azorín y Unamuno, además de otros como Baroja y Ganivet. La narración elíptica, la narración “ondulante, flexible, ingenua” –es decir, la digresión ondulante y lo ingenuo que es propio de la intimidad de la autoficción–, la fragmentación narrativa lograda por medio de “notas vivaces e inconexas”, todo para reflejar “la realidad”. *Las confesiones* es, pues, novela lírica, novela (pre) existencialista, novela digresiva y autoficción, que antecede otras tales que *Cómo se hace una novela*, pero que, fundamentalmente, contiene ya todas esas características explotadas después por autores actuales del último tramo del siglo XX y principios del XXI.¹⁷ El valor de *Las confesiones* reside en su carácter innovador y pionero, que antecede toda la narrativa postmodernista, así como también en su destacable estilo. La prosa de Azorín, en esta como en otras novelas, alcanza cotas insuperadas por autores posteriores.

17 Sobre *Cómo se hace una novela* en cuanto precursora del posmodernismo, véanse Ródenas 2006 y Gómez Trueba 2009: 87–91. Sobre la calidad novelística innovadora de *Cómo se hace una novela*, véanse, entre otros La Rubia Prado 1999: 17–57. Sobre su complejidad novelesca, incluido el componente autobiográfico, véase Zubizarreta 1960. Sobre la dimensión autobiográfica de las novelas de Unamuno, véase Gullón 1964.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alvar, Carlos/Mainer, José-Carlos/Navarro, Rosa (1997): *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza.
- Azorín (1991): *Antonio Azorín*, Madrid: Cátedra.
- (2007): *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid: Espasa-Calpe.
 - (2008): *La voluntad*, Madrid: Cátedra.
- Baroja, Pío (2004): *Camino de perfección*, Madrid: Alianza.
- Candamo, Bernado G. de (1902): “*La voluntad*, por J. Martínez Ruiz”, *La Lectura* junio, xx.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2009): “Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora* de Azorín”, en: Lozano Marco, Miguel Á. (ed.): *Azorín, renovador de géneros*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 99–114.
- Dobón, María Dolores (1993): “Abulia, jaula, convento y represión en *La voluntad* de Azorín”, *Anales Azorinianos* 4, pp. 349–367.
- Freedman, Ralph (1972): *La novela lírica*, Barcelona: Barral, 1972.
- García, Carlos Javier (1994): *Metanovela; Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón: Júcar.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2008): “Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor”, *Revista de Literatura* 70, 139, pp. 83–115.
- (2011): “Cartografía de la novela digresiva en España”, *Symposium* 66.3, pp. 207–227.
 - (2013a): “Itinerario de la novela modernista española”, *Revista de Literatura* 75, pp. 547–571.
 - (2013b): “Tiempo, existencia y muerte en Azorín: la estructura novelística de *Las confesiones de un pequeño filósofo*”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura* 21, pp. 163–188.
- Gómez de Baquero, Eduardo (1902): “*La voluntad* de Martínez Ruiz”, *El Imparcial* 21 de julio.
- Gómez Trueba, Teresa (2009): “Introducción”, en: Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, Madrid: Cátedra, pp. 9–99.
- Granell Muñoz, Manuel (1949): *Estética de Azorín*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Granjel, Luis S. (1958): *Retrato de Azorín*, Madrid: Guadarrama.
- Guillén, Claudio (2003): “La plurinovela”, *Arbor* 693, pp. 1–16.
- Gullón, Germán (2003): *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gullón, Ricardo (1964): *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Gredos.
- (1984): *La novela lírica*, Madrid: Anaya.
- Johnson, Roberta (1993): *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900–1934*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- La Rubia Prado, Francisco (1999): *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid: Gredos.
- Livingston, Leon (1958): “Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel”, *PMLA* 73, pp. 393–406.
- (1970): *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid: Gredos.
- Longhurst, Alex (1999): “The Turn of the Novel in Spain. From Realism to Modernism in Spanish Fiction”, en: Clark, Anthony (ed.): *A Further Range. Studies in Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Exeter: Exeter University Press, pp. 1–43.
- (2000): “Ruptures of Continuity: From Realism to Modernism and the Avant-Garde”, en: Lough, Francis (ed.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Berna: Peter Lang, pp. 19–42.

- Lott, Robert E. (1963): *The Structure and Style of Azorín's "El caballero inactual"*, Athens: University of Georgia.
- (1964): "Azorín's Experimental Period and Surrealism", *PMLA* 79, pp. 305–321.
- Mainer, José-Carlos (1986): *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- Manso, Christian (2009): "Azorín: el arte sutorio y el arte de andar: aproximación a la autoficción", en: Lozano Marco, Miguel Á. (ed.): *Azorín, renovador de géneros*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 127–142.
- Marías, Julián (1953): "Doña Inés", *Ínsula* 94, p. 1.
- Martínez Cachero, José María (1960): *Las novelas de Azorín*, Madrid: Ínsula.
- (1993): "Entre obispos cursis y clérigos patanes...: el componente católico de *La voluntad*", *Ínsula* 556, pp. 31–32.
- (2007): "Introducción", en: Azorín: *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 11–38.
- Martínez del Portal, María (1985): "En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*", en: VV. AA., *Actes du premier colloque International José Martínez Ruiz (Azorín)*, Pau: Université de Pau et des Pays L'Adour, pp. 49–62.
- (1991): "Aproximación a la cuentística azoriniana", *Montearabí* 11, pp. 21–40.
- (2008): "Introducción", en: Azorín: *La voluntad*, Madrid: Cátedra, pp. 9–109.
- Martínez Martínez, Francisco José (ed.) (2003): *Las novelas de 1902*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez Nogales, José Luis (2008): "Prólogo", en: Pérez-Reverte, Arturo: *Con ánimo de ofender*, Madrid: Santillana.
- Meenhan, Thomas C. (1969): "El desdoblamiento interior en *Doña Inés*, de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos* 237, pp. 644–668.
- Moreno de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina*, New York: Peter Lang.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2009): "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en: Lozano Marco, Miguel Á. (ed.): *Azorín, renovador de géneros*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 177–189.
- Riopérez y Milá, Santiago (1979): *Azorín íntegro*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Risco, Antonio (1980): *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid: Alhambra.
- Ródenas de Moya, Domingo (1999): "La forma transgresiva en las 'nuevas obras' de Azorín", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24.1–2, pp. 167–191.
- (2006): "Introducción", en: Unamuno, Miguel de: *Abel Sánchez, San Manuel Bueno, mártir, Cómo se hace una novela y otras prosas*, Barcelona: Crítica, pp. LIII–LIV.
- Santiáñez, Nil (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Crítica.
- Spires, Robert (1986): "*Doña Inés* y la descaracterización vanguardista", *Anales Azorinianos* 3, pp. 157–163.
- Unamuno, Miguel de (2009): *Cómo se hace una novela*, Madrid: Cátedra.
- Villanueva Prieto, Darío (2005): *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Zubizarreta, Armando (1960): *Unamuno en su nivola*, Madrid: Taurus.