

## BAROJA Y EL *GÉNESIS*: HACIA UNA LECTURA HIPERTEXTUAL DE *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*

**Jesús Hernández Lobato**  
Universidad de Salamanca

*Sorrow is knowledge: they who know the most  
Must mourn the deepest o'er the fatal truth,  
The Tree of Knowledge is not that of Life*

LORD BYRON, *Manfred*, act.1 sc.1 vv.10-12

*El árbol de la ciencia*<sup>1</sup> es para la mayor parte de la crítica la novela más acabada y perfecta de la dilatada producción barojiana<sup>2</sup>, aquella que reúne y desarrolla todas las inquietudes y temas del 98 como un espejo fiel de la situación social y espiritual que presidía la convulsa escena finisecular española: tal vez por ello se propenda a estudiarla desde el punto de vista exclusivo de la forma (estructura narrativa, técnica novelística), del contenido filosófico (presencia de Schopenhauer y Nietzsche) o de la caracterización socio-histórica de la España del momento (ambientes, personajes...), soslayando acercamientos más intrínsecamente "literarios"; es, por otro lado, uno de los relatos más abiertamente autobiográficos del novelista vasco, que ficcionaliza buena parte de sus vivencias y opiniones a través del desencantado Andrés Hurtado, su *alter ego* novelesco. De ahí que un buen número de las monografías y artículos publicados hasta el momento se hayan centrado en escrutar cuáles son los episodios, personajes y situaciones de la novela que encuentran un correlato directo en la vida de Baroja, a fin de dar respuesta a la interesante cuestión de las

---

1.- Para las citas de *El árbol de la ciencia* seguiré la edición de Pío CARO BAROJA (Madrid, Cátedra, 1991), que ofrece un texto ampliamente difundido y autorizado. El mecanismo de citación elegido especifica la parte de la novela (hay 7), el número del capítulo dentro de cada parte y la página que ocupa el pasaje referido en la edición que manejamos: ex. gr. 4, 3: p. 175. De este modo buscamos atender al importantísimo aspecto de la distribución de la información narrativa dentro de la estructura del libro, al tiempo que facilitamos la consulta de las mencionadas citas en otras ediciones de la novela. La traducción española del *Génesis* que reproducimos corresponde a la *Biblia de Jerusalén* (nueva edición revisada y aumentada), Bilbao, Desclée De Brouwer, 1998. Cuando lo estimemos conveniente para nuestra exposición introduciremos referencias al original hebreo y a la Vulgata latina.

2.- El propio autor parece compartir ese juicio unánime de los teóricos, según declara en sus *Memorias*: "*El árbol de la ciencia* es, entre las novelas de carácter filosófico, la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos."

fuentes biográficas o intrahistóricas de lo narrado. Ésas son, en resumen, las líneas básicas del acercamiento contemporáneo a la obra de don Pío.

Tales disquisiciones, si bien necesarias y valiosas, relegan a un segundo plano los modelos estrictamente literarios con que la obra dialoga –primando siempre lo narratológico, lo filosófico, lo sociológico, lo biográfico o lo histórico–, lo que acaba por provocarnos la impresión de que *El árbol de la ciencia* se trata de una pura novelización del pensamiento germánico, una novela de tesis sobre la situación de su tiempo o una especie de memorias encubiertas, distorsionadas por el pudor y las convenciones del género. Sabemos, sin embargo, que toda pieza que merezca el nombre de literaria está hecha fundamentalmente de literatura y encierra entre sus líneas, de algún modo, toda la tradición escrita que la precede, en un infinito diálogo intertextual y metapoético: el caso de Baroja, en efecto, no tiene por qué ser distinto. Por todo ello este trabajo se propone modestamente ofrecer una interpretación global del texto barojiano a partir de la individualización y semantización de sus complejas relaciones transtextuales<sup>3</sup> –tan ricas como poco estudiadas– así como de las decisiones estético-literarias que ellas comportan, evidenciando de esta manera el productivo diálogo inter-literario desplegado por el autor de Itzea y sus consecuencias exegéticas más inmediatas.

La perfección estructural de la novela, construída de acuerdo con una exquisita simetría y una sabia dosificación de recurrencias y ritmos narrativos, es ya de sobra conocida<sup>4</sup>: de ahí que me vea exonerado de trazar aquí un análisis pormenorizado de su armazón narrativa, objeto ya de esclarecedores estudios. Baste pues recordar las líneas básicas de su cuidada arquitectura interna. El relato se articula en 53 capítulos de extensión variable, generalmente breve (entre cuatro y cinco páginas de promedio), distribuidos en función de un esqueleto global de siete partes sin regularidad aparente:

- 1. La vida de un estudiante en Madrid (11 capítulos)
- 2. Las carnarias (9 capítulos)
- 3. Tristeza y Dolores (5 capítulos)
- **4. Inquisiciones (5 capítulos)**
- 5. La experiencia en el pueblo (10 capítulos)
- 6. La experiencia en Madrid (9 capítulos)
- 7. La experiencia del hijo (4 capítulos)

El intermedio reflexivo de la sección cuarta, un largo diálogo entre el joven Andrés y su tío Iturrioz, divide la obra en dos mitades perfectas, expresión de los dos ciclos esenciales del devenir vital del protagonista (1-2-3/5-6-7), de acuerdo con una construcción buscadamente simétrica y especular que no deja de recordarnos las teorías nietzscheanas sobre el eterno retorno, tan presentes –como es bien sabido– en la mentalidad novelística del 98 y muy particularmente en Azorín, amante de la elocuente futilidad de las estructuras cíclicas<sup>5</sup>. Nótese la perfecta simetría

3.- Nos servimos lógicamente de la terminología genettiana, en la que *transtextualidad* se entiende de un modo extremadamente amplio y dilatado como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (1962): pp. 9-10). Este concepto abarca las modalidades relacionales de *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*, perfectamente explicadas en esa misma obra y presentes, de un modo u otro, en *El árbol de la ciencia*.

4.- Razón tenía Galdós al oponerse a los tópicos más difundidos sobre la supuesta despreocupación barojiana por la composición, afirmando que en obras como *El árbol de la ciencia* había «no sólo técnica sino mucha técnica».

5.- Cfr. ex. gr. *La voluntad*.

constructiva de ambas mitades, marcadas en su interior por un ritmo decreciente de capítulos (*bloque 1*: 11>9>5  $\approx$  *bloque 2*: 10>9>4), que consigue crear una aceleración climática –propia de los relatos cinematográficos– en torno a las dos experiencias decisivas de Andrés: la muerte del hermano (final de la primera mitad) y la muerte del hijo (final de la segunda mitad). Los paralelismos y recurrencias entre ambos ciclos vitales de Andrés Hurtado son tantos y tan visibles que no merece la pena detenernos a enumerarlos: nos contentamos aquí con subrayar cómo el flujo anárquico y multiforme del contenido –esencialmente autobiográfico– de *El árbol de la ciencia* ha sido sometido por Baroja a un intensísimo proceso de literaturización y ficcionalización (intrínseco, por otra parte, al acto mismo de narrar<sup>6</sup>) de acuerdo con una cuidada ordenación de la diégesis que de ningún modo podría entenderse como arbitraria.

La pregunta que se desprende de tales constataciones parece, a primera vista, bastante necesaria y legítima: ¿cabe semantizar esa estructura “formal” de la novela, habida cuenta de que se trata de una decisión libre y consciente del autor entre las infinitas posibilidades estéticas que se le presentaban a la hora de modelar el material informe que constituye la historia? El discurso literario se caracteriza, en efecto, por una inextricable unión de forma y contenido, de tal modo que la una no puede estudiarse aislada, desligada del otro, y viceversa. La estructuración septenaria de la novela ni es un hecho casual ni debe abordarse críticamente como tal. Baroja ha optado, en efecto, por un número estéticamente connotado, del que se sirve para multiplicar la riqueza significativa y evocadora de su relato. Si el título de la novela ya remitía al *Génesis* paratextualmente, la presencia dominante del siete une de nuevo ambas narraciones (recuérdense los siete días de la creación), en un diálogo transtextual que enriquece considerablemente la obra del autor vasco a partir de un sutilísimo juego de referencias cruzadas y reformulaciones literarias. De hecho, a lo largo de este breve artículo intentaremos mostrar cómo el *Génesis* funciona como hipotexto constante de la novela barojiana, más allá de las alusiones más obvias, hasta el punto de resultar esencial para la intelección global del libro en toda su densidad significativa (mucho mayor de lo comúnmente supuesto). Como es bien sabido, el relato bíblico de la creación del mundo está estructurado en siete días o etapas, que dotan al flujo cosmogónico de un marcadísimo armazón narrativo; Baroja parece querer remedar la obra de Dios en su novela, esbozando una suerte de *Génesis* schopenhaueriano<sup>7</sup>, esto es, un anti-*Génesis*, fundamentalmente descreído y pesimista, que dramatiza la lucha entre voluntad (deseo) e inteligencia, expresión germánica del dilema noventayochista ante acción despreocupada e inacción reflexiva. La elección de una estructura septenaria sirve, desde esta perspectiva, para acentuar el contraste de tono moral respecto al *Génesis* y las diferencias de contenido entre ambos, más perceptibles sobre el telón de fondo de una clarísima igualdad formal: de este modo, se modifica el texto de partida hacia una nueva significación, para la que no había sido concebido, y se consigue que tal desviación resulte perceptible a ojos del lector. Esta operación básica consiste –en palabras de Genette<sup>8</sup>– en «decir otra cosa de manera parecida»: sólo a través de la imitación de determinados aspectos de la obra de partida (que funcionan como índices intertextuales) se pueden crear un juego contrastivo entre dos textos que resulte perceptible como tal.

6.- Vid. RICOUR, P., *Tiempo y narración* (3 tomos), Madrid, Cristiandad, 1987: este filósofo francés, adalid del nuevo historicismo, ha sabido poner de manifiesto cómo el simple hecho de narrar supone ya una ficcionalización de lo narrado, al obligarnos a encajar el flujo fenomenológico de la realidad –que siempre se da en bruto– dentro de los artificiales moldes de categorías literarias (eminentemente ficcionales) que le son totalmente ajenas, tales como la causalidad, la progresión dramática y la articulación de la suma de datos concretos como relato coherente. En el caso de una narración novelesca tales procedimientos resultan aún más evidentes, por lo que siempre se debe poner el entredicho su pretendido “autobiografismo”.

7.- Sobre el papel de la filosofía de Schopenhauer en el conjunto del libro, vid. el imprescindible artículo de 1962 de FOX, E. I., “Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*”, recogido en su libro, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, EDICUSA, 1976: pp. 177-192.

8.- GENETTE, G., *op. cit.*, p. 16.

Pero el arco connotativo del número siete no se agota con el *Génesis*, sino que cuenta con una larga tradición hermenéutica y literaria, que hunde sus raíces en los albores de la numerología cristiana. A lo largo de todo el medievo el siete ha simbolizado la peregrinación del *homo viator* en su vida mundana, el tiempo durante el cual el alma y el cuerpo permanecen unidos: de ahí que dicho número resulte de la suma del tres y del cuatro, signo de la fusión de la sustancia espiritual del hombre (tres) con su parte material o física (cuatro)<sup>9</sup>, según el modelo teológico *corpore et anima unus*. El ocho, un paso más allá del transcurrir existencial del hombre (7+1), representaba, en consecuencia, la salvación ultraterrena, aquella realidad trascendente que se sitúa más allá de los días de nuestra vida: no es, por lo tanto, de extrañar que la mayoría de los baptisterios y pilas bautismales de la cristiandad optasen por una forma octogonal como recordatorio del contenido soteriológico de dicho sacramento. Así pues, el siete abarca y explica toda la existencia individual del ser humano en sus aspectos más biográficos y cotidianos: los siete días de la semana, los siete planetas entonces conocidos, rectores del destino final de los humanos, los siete pecados capitales con sus correspondientes virtudes, las siete peticiones del padrenuestro, las siete artes liberales, los siete sacramentos que jalonan nuestra existencia, las siete horas del oficio religioso, las siete fases de creación del cosmos, los siete tonos del canto gregoriano... La vida del hombre, de este modo, sólo puede concebirse dividida en siete etapas o edades, que abarcan desde su primer vagido hasta su último suspiro sobre la tierra. El influjo que ejerció esa numerología simbólica –característica de la visión alegorizante del hombre medieval– en toda la literatura posterior fue tan fértil y poderoso que se hace sentir en autores aparentemente tan alejados de tales consideraciones como el propio William Shakespeare, por citar tan sólo a uno de los más canónicos en el conjunto de Occidente<sup>10</sup>. Se entenderá ahora hasta qué punto resulta relevante que Baroja decidiese estructurar su relato en función del número siete; si bien tal elección se nos antojaba en origen puramente formal, una simple mirada a sus valores connotativos más evidentes nos ha revelado la profunda vinculación que guarda con el contenido mismo que se nos transmite: las peripecias vitales de Andrés Hurtado desde su primera juventud hasta su tempranísima muerte. Estructurar un relato (auto)biográfico en función del número siete supone un guiño a la tradición literaria y exegética de Occidente, que –como hemos visto– propendía a modelar sobre dicha cifra el decurso de toda existencia humana. Que ese relato (auto)biográfico juegue además a remedar la estructura del *Génesis* y quiera darnoslo a entender con toda suerte de indicadores transtextuales (el obvio paratexto del título, diversas citas y alusiones intertextuales que más adelante explicaremos, etc.) le da a ese constructo septenario una dimensión semántica mucho más profunda y filosófica, por la vía del contraste y el diálogo interliterario. Estamos, pues, ante una nueva caída del hombre, condenado por haber elegido el árbol del conocimiento y la vida consciente en lugar de la felicidad irracional de los impulsos vitales más irreflexivos (árbol de la

9.- Dicha simbología numérica cuasi cabalística estaba ya firmemente establecida desde antiguo, de acuerdo con el testimonio del propio San Agustín (*in psalm. 6*): *numerus ternarius ad animum pertinet, quaternarius ad corpus*. La razón de tal conceptualización parece bastante clara: el cuatro remite al universo material a través de los elementos fundamentales que lo componen (tierra, fuego, agua, aire); el tres, por su parte, es el número de la Trinidad y –por extensión– del alma (dividida según Platón en tres capacidades o potencias) y de todo cuanto se tiene por divino o espiritual. Frente a las cuatro virtudes cardinales, más próximas a lo práctico y terreno, las tres teologales se mueven en una esfera más abstracta y elevada, propia de lo divino.

10.- Ex. gr.: «All the world's a stage, / and all the men and women merely players; / they have their exits and their entrances, / and one man in his time plays many parts, / his acts being *seven ages*» (*As You Like It*, Act II, Scene 7, 139-143).

vida)<sup>11</sup>; pero, a diferencia del *Génesis*, se cierra aquí toda posibilidad de redención, toda soteriología mesiánica: no hay nada tras la vida humana, el libro se clausura con el número siete, esto es, la última etapa del hombre sobre la tierra, más allá de la cual no cabe esperar nada. Toda esa *peregrinatio hominis super terram* ha resultado inútil y vacía, sin salvación (número ocho ausente) ni sentido, parece decirnos este anti-*Génesis* schopenhaueriano: la conciencia de ello no hace sino agudizar el dolor de estar vivo, tema obsesivo de la literatura finisecular española ya desde los albores del Modernismo<sup>12</sup>.

Cabe ahora preguntarnos si es posible rastrear una presencia sistemática –y por lo tanto semánticamente relevante– del *Génesis* a lo largo de la novela, más allá de los aspectos estructurales ya comentados; es decir, si *El árbol de la ciencia* en su conjunto guarda con el primer libro de la Biblia una relación hipertextual que haga de aquél una pieza esencial para la construcción del sentido global de la obra. Si –como hemos apuntado– se puede abordar el texto de Baroja como una suerte de *Génesis* (o anti-*Génesis*) schopenhaueriano, el modelo bíblico debería aparecer recurrentemente en casi todos los pasajes de la obra, como una especie de “bajo continuo”. Veámoslo.

El protagonista absoluto de la novela es, no cabe duda, el melancólico e introvertido Andrés Hurtado, trasunto literario del propio Baroja, sobre el que el autor proyecta no pocas de sus vivencias personales. Tal vez lo más distintivo de este personaje sea la tendencia al aislamiento, a la autorreclusión, a la soledad elegida<sup>13</sup>. Se insiste en este rasgo caracterizador desde el comienzo de la novela: «En casi todos los momentos de su vida Andrés experimentaba la sensación de sentirse solo y abandonado» (1, 3: p. 44). Hurtado se siente sólo en un mundo vacío (idea típica

11.- No quisiéramos dejar de señalar en este punto otro curioso precedente literario, cuya relación genética con el texto de Baroja, si bien evocadora, parece –con los datos a los que tenemos acceso– más lejana e indemostrable. La novela del autor vasco no es en realidad la primera obra de la literatura española que lleva dicho título: siglos antes el célebre Ramón Llull (Raimundus Lullus) compuso en lengua latina un influyente *Arbor Scientiae*, en el que desarrollaba un compendio de los saberes medievales estudiados en sus diversas ramas. El título, al igual que el de Baroja, está tomado del *Génesis* y sometido a un nuevo proceso de metaforización, que lo convierte en símbolo del conocimiento científico. Pues bien, dicho libro –según nos informa su editor más reciente en el prólogo a la obra (VILLALBA VARNEDA, P., *Raimundi Lulli Opera Latina* (tomus XXIV), Turnhout, Brepols, 2000 (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 180): p. 35\*-37\*)– está construido recurrentemente en función del número siete: «numerus septem et sui multiplices ubicumque *Arboris scientiae* caput emergunt... Haec nihilominus septenaria compositio, non tantum symbolica est, sed etiam structuralis». El propio autor es explícito en señalarlo: «que haec arbor mihi in septem rebus significat, uidelicet per radices, per truncum arboris, brancas, ramos, folia, flores et fructus; per ista septem huius libri processum tenere propono» (*ibid.* p. 7). Parece ser que Llull tomó esa vinculación del árbol de la ciencia con el siete «ex longa traditione» (*ibid.* p. 35\*). De ser eso cierto, en la estructura de Baroja confluirían ecos heterogéneos, que asociarían insospechadamente las fases de la vida del hombre con las “ramas” heredadas del saber humano (cfr. et. las siete artes liberales): en cualquier caso esa tensión entre lo existencial y lo intelectual, entendidos como antagónicos, es lo que marca el conflicto central de *El árbol de la ciencia*, tan sabiamente metaforizado en ese título pluralisivo.

12.- La angustia del conocimiento encuentra en los siguientes versos (1-4) de “Lo fatal” de Rubén Darío una de sus formulaciones más tempranas y populares, curiosamente vinculada al imaginario de lo arbóreo: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». He ahí el drama existencial que escenifica Baroja en esta novela.

13.- Baste recordar los títulos de los dos capítulos iniciales que más inciden en la caracterización de Andrés Hurtado para darse cuenta del énfasis que se hace en la idea de su absoluta soledad y apartamiento como rasgo esencial de su persona: “En el aislamiento” (1, 4) y “El rincón de Andrés” (1, 5).

del Romanticismo y sus aspiraciones autodestructivas, en parte heredadas por Azorín<sup>14</sup>): si bien conoce a un sinnúmero de personas –la novela, como se sabe, es un completísimo mosaico de la sociedad española de su tiempo–, no se siente identificado con ninguna y se confiesa incapaz de encontrar un compañero con quien hablar desde un mismo plano intelectual y emocional. Andrés es un gran espectador del mundo, que intenta alejarse de sus miserias aun a costa de la exclusión social que ello comporta: durante los estudios disfruta de una reclusión voluntaria en su “celda” abuhardillada, separada del resto de la casa familiar por una escalera; durante ese retiro monástico pasaba las horas muertas contemplando el mundo desde fuera, sin participar de sus bajezas y contingencias, «mirando sencillamente por la ventana» (1, 5: p. 52). Baroja reactualiza el *odi profanum uulgum et arceo* horaciano, sólo que en lugar de adoptar tintes heroicos o aristocráticos esta decisión de Andrés sólo le comporta una intensa frustración, al no poder mantener prolongadamente ese estado ideal de ataraxia<sup>15</sup>, mediante el que trata de mitigar el dolor de vivir, ahogando el deseo y el impulso vital en un acto desesperado de estoicismo moderno. Esta soledad radical de Hurtado en medio de un mundo indómito y extraño no puede dejar de recordarnos al único ser humano que contempló ante sí la tierra vacía, el primero que declaró sentirse solo (y el único que efectivamente lo estuvo): Adán<sup>16</sup>. Existen indicios más que suficientes para sospechar que el personaje de Andrés Hurtado está modelado literariamente sobre dicha figura veterotestamentaria, sin menoscabo del patente autobiografismo de las vivencias relatadas. Al igual que el Adán bíblico, el joven Andrés carecía de un referente parental femenino (el Dios judío es siempre masculino, “padre”), debido al temprano fallecimiento de su madre: «Se sentía aislado de la familia, sin madre, muy solo, y la soledad le hizo reconcentrado y triste» (1, 4: p. 48). Como Adán, se ve solo en el mundo por falta de un igual con quien interactuar, lo que le lleva a la renuncia y el apartamiento: intenta llevar una existencia anestesiada, paradisíaca, pero el árbol de la ciencia lo tienta continuamente con su fatídico conocimiento, que “abre los ojos” del hombre a la trágica realidad del mundo (Gn 3, 7)<sup>17</sup>.

Es muy probable que el propio nombre del protagonista barojiano funcione como un indicador interno de intertextualidad, que enlace a dicho personaje con el Adán bíblico de una manera aún más inequívoca y directa, proporcionando al lector atento una clave importante para la intelección de la sutil polifonía del texto, indispensable para la construcción de su(s) significado(s) literario(s). Aparte del evidente parecido fónico de ambos antropónimos (bisílabos agudos que comienzan por /a/ y contienen /d/ y /n/) resulta más que curiosa la coincidencia de su significado: Adán, castellanización del hebreo *’ādām* (אָדָם) “hombre, ser humano”, halla en Andrés un correlato helénico casi perfecto (*ἀνήρ*, *ἀνδρῶς*, “hombre, varón”)<sup>18</sup>. Ambos vocablos pueden utilizarse en

14.- Afirma Antonio Azorín, protagonista de *La voluntad y alter ego* del escritor alicantino: «Lo humano, lo justo sería acabar el dolor acabando la especie». Se trata de un deseo radical de vaciamiento del planeta, cuya relación con lo sublime romántico parece bastante clara. Sobre el concepto de vacío y privación como generador de lo sublime vid. el clásico BURKE, E., *De lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza, 2005 (1757).

15.- Sobre la presencia del concepto filosófico de la ataraxia en el imaginario artístico de Baroja, vid. SHAW, D., “The Concept of *ataraxia* in the Later Novels of Baroja”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957: pp. 29-35.

16.- «No es bueno que el hombre esté solo», dirá Yahvé al percibir el aislamiento de su recién formada criatura, incapaz de encontrar entre las bestias que lo rodean “una ayuda adecuada” (Gn 2, 18). La soledad de Adán es la más absoluta y radical que el ser humano puede concebir, hasta el punto de hacerse paradigmática en la tradición exegética posterior.

17.- «Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos» (Gn 3, 7): toma de conciencia sobre uno mismo trágicamente reinterpretada por Baroja como metáfora de la condición humana.

18.- El uso de nombres parlantes o motivados no era en absoluto ajeno al quehacer literario de Baroja; baste recordar la contradictoria figura del anárquico Silvestre Paradox o la transparente caracterización de Fantasio, protagonista de *Las noches del Buen Retiro*, como típico soñador fatal del Romanticismo. Tampoco fue éste un recurso extraño para los demás autores noventayochistas: es proverbial, por ejemplo, el caso de Unamuno, que desplegó en su *San Manuel Bueno mártir* todo un elenco de antropónimos bíblicos (Manuel, Ángela, Lázaro), cuyo valor connotativo reforzaba el significado subyacente de los respectivos personajes de la historia y ayudaba a esclarecer su papel actancial dentro de la diégesis. Tal proceder será –en nuestra opinión– una constante en *El árbol de la ciencia*, como iremos explicando en este artículo.

sus respectivas lenguas como nombres comunes; la única diferencia es que la extensión semántica del 'ādām hebreo es algo más amplia que la del ἀνὴρ griego, al tratarse de un término general que incluye tanto a varones como a féminas, esto es, al género humano en su totalidad (el correlato exacto sería el ἄνθρωπος griego o el *hom* latino). Adán representa en el relato bíblico el papel de la humanidad en su conjunto: de ahí que su caída repercuta en todos sus descendientes (lectura alegórica). Andrés, sin embargo, refleja las inquietudes de un grupo más restringido: quienes optan por una vida consciente e infeliz (la clásica *uita contemplatiua*), al margen de la corriente principal, despreocupada de toda cuestión trascendente o que exceda los límites de lo cotidiano (*uita practica* y *uita uoluptuaria*, representadas por el descarnado héroe nietzscheano Julio Aracil, contrapunto simbólico de Andrés en el libro). No resulta difícil percibir el contenido alegórico de una obra como *El árbol de la ciencia*, definida por su propio autor como "novela filosófica": la acción en ella descrita –igual que la referida en el texto bíblico– no sólo vale *per se*, sino como expresión simbólica de una serie de ideas aplicables a la humanidad en su conjunto; los personajes trascienden la esfera de lo anecdótico para erigirse en símbolos, sin que esto vaya en detrimento de su individualización psicológica: de ahí que a la muerte del protagonista se diga –como cierre absoluto de la novela– que éste tenía «algo de precursor» (7, 4: p. 303), o lo que es lo mismo, que engloba a toda una colectividad humana de la que es padre/representante en un sentido muy adánico. Que para conseguir tal efecto Baroja se haya servido del hipotexto de la Biblia, fuente por excelencia de la "lectura alegórica" en Occidente<sup>19</sup>, no debería sorprendernos: parece, antes bien lo más lógico y esperable. Ya el primer capítulo del libro –estéticamente marcado, como todo lo proemial– dirige nuestra mirada hacia el techo del aula donde Andrés comienza su periplo universitario (en la antigua capilla del Instituto de San Isidro): «...pintado con grandes figuras al estilo de Jordaens; en los ángulos de la escocia los cuatro evangelistas y en el centro una porción de *figuras y escenas bíblicas*. Desde el suelo hasta cerca del techo se levantaba una *gradería* de madera muy empinada con una escalera central, lo que daba a la clase el aspecto de un gallinero de *teatro*» (1, 1: pp. 36-37). Ese pasaje proemial, aparentemente anecdótico, encierra toda una sugerencia de descodificación de la novela: Baroja comienza su obra sentando al lector en las butacas de un teatro imaginario (clásica imagen barroca de la vida del hombre), para que contemple desde allí una serie de alegorías bíblicas, que como un nuevo Jordaens ha pintado a través de la figura contingente de Andrés y su entorno; el autor vasco escenifica ante nosotros su propia vida, tamizada por la ficción literaria y modelada alegóricamente a través del libro del *Génesis*, a fin de revelarnos simbólicamente su manera de entender la existencia del hombre y su angustia personal ante el problema de la conciencia. Por ello, en el último de los siete "actos" de su vida/novela, el protagonista debe morir martirizado (esto es, alegorizado): señala Walter Benjamin en su conocido estudio sobre el drama barroco alemán (*Trauerspiel*) que la muerte del actor principal «prepara the body of the living person for emblematic purposes... because it is only thus, as corpses, that they can enter into the homeland of allegory. It is not for the sake of immortality that they meet their end, but for the sake of the corpse»<sup>20</sup>. Andrés debe morir para terminar de alegorizar el relato; Baroja, en cambio, puede permitirse el lujo de continuar vivo.

Pero, ¿cuál es el Paraíso terrenal de este Adán madrileño? ¿De qué Edén se ve expulsado cuando toma la decisión letal de vivir comiendo del fruto del árbol de la ciencia? El propio texto de Baroja nos lo indica con claridad, tanto por procedimientos internos al relato como

19.- Son de sobra conocidas las cuatro vías de descodificación del texto bíblico propuestas por Rábano Mauro en el siglo IX, que tan grande influencia tuvieron en la "visión simbólica" del hombre del medievo y en la futura aproximación exegética de Occidente a la literatura en su conjunto: *literal, alegórica, moral, anagógica* (cfr. a este respecto DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos, 1993). Esta división presupone la plurisignificatividad de los textos sagrados en función de sus niveles de lectura. *El árbol de la ciencia* parece tomar del texto bíblico buena parte de su poder alegórico, hasta el punto de convertirse en una novela de ideas que trasciende en gran medida los detalles de lo narrado. Sobre el sentido filosófico de esta obra de Baroja vid. el ya clásico FOX, E. I., *art. cit.*

20.- Cito el texto por su traducción inglesa: BENJAMIN, W., *The Origin of German Tragic Drama* (trans. George Steiner), London, NLB, 1977: pp. 217-218.

por indicadores intertextuales alusivos al *Génesis*: el único refugio que encuentra Andrés para comentar las miserias de la vida humana es la azotea de su tío Iturrioz, auténtico remedo del Dios padre veterotestamentario. Se trata de un lugar elevado (la azotea de un quinto piso) y apartado del mundo, una suerte de bóveda celeste desde la que las contingencias del devenir humano se ven desde arriba y con distancia (perspectiva divina), un jardín apacible donde disfrutar de un auténtico estado preternatural, ajeno a las bajezas del siglo: es el reino prometido de la ataraxia. La caracterización de este auténtico *hortus deliciarum* no puede entenderse en su complejidad alusiva y conceptual sin tener presente el hipotexto del *Génesis*, sobre el que se modela. La generación del 98 y muy particularmente Baroja fueron los artífices de una nueva manera de concebir la descripción literaria –llena de frescura y modernidad– basada en subjetivización de los espacios físicos (dotados de poder caracterizador y relevancia diegética) mediante breves pinceladas impresionistas, que sugieren sin desvelarlo el auténtico valor emocional del lugar descrito. De este modo, Baroja no nos dirá jamás directamente que la azotea de Iturrioz le pareciese a Andrés un paradisíaco refugio frente al caos del mundo, pero sí la dibujará de tal forma que nos permita deducir la percepción personal del protagonista y su manera de “sentir” ese espacio concreto: ahí reside precisamente gran parte de la modernidad de su prosa. Es precisamente esa “sugerencia” de metaforización espacial la que viene dada por un tácito diálogo con el *Génesis*, que a continuación detallaremos. El propietario de dicha azotea, atalaya de las miserias del mundo, es Iturrioz, figura claramente parentalizada en contraposición al padre biológico de Andrés, el grotesco don Pedro Hurtado. Cínico consejero y filósofo aficionado, Iturrioz es el único personaje al que Andrés reconoce autoridad, el único con quien puede hablar de igual a igual y el único a quien “pide permiso” para casarse (rasgos propios todos ellos de una figura paterna). Sus vidas corren en paralelo: ambos estudian medicina, se interesan por el conocimiento de la realidad del mundo, se sienten desencantados ante lo que encuentran y buscan un refugio en un encierro voluntario que los relega a la posición de observadores de la vida ajena; Iturrioz, en efecto, se construye un jardín en la azotea en el que pasa las horas muertas; Andrés, por su parte, consigue mudarse a una recóndita habitación de su casa a la que se accede por una escalera y, sentado en ese templo de la ataraxia, deja pasar los días asomado a la ventana<sup>21</sup>. Parece lícito afirmar que en cierta manera Andrés Hurtado está hecho “a imagen y semejanza” de su tío, en quien se mira como en un espejo a falta de un modelo paterno efectivo, en búsqueda de la sabiduría y el buen consejo. La imagen del Yahvé veterotestamentario, creador y sustento del jardín de las delicias, gravita insoslayablemente sobre el personaje de Iturrioz, que asume el papel actancial de un Dios padre respecto a la figura de Andrés, desprovista de otros referentes autoritarios<sup>22</sup>.

21.- El paralelismo entre ambos lugares de reclusión es patente y buscado: los dos están situados en alto como una “atalaya” sobre el mundo (recuérdese la escalera que separa la estancia de Andrés de las otras de su casa); ambos suponen remansos de inacción y quietud insertos en el corazón de un mundo hostil (casa familiar / caos del centro de Madrid, en Argüelles), según el concepto –íntegramente edénico– del jardín de la felicidad como un cercado en medio del mal del mundo; tanto Andrés como Iturrioz han sido los creadores materiales de sus refugios: en el capítulo en que se menciona la “celda” de Andrés (1, 5) se indica explícitamente que él mismo se encargó de su “decoración”: «lo llenó de libros y papeles, colgó en las paredes los huesos del esqueleto que le dio su tío Iturrioz y dejó el cuarto con cierto aire de antro de mago o nigromántico» (1, 5: p. 51). Resulta altamente significativo que sea precisamente este pasaje el primer lugar de la novela donde se menciona a Iturrioz, vinculado *ab initio* a la creación de un lugar de reposo y apartamiento no exento de connotaciones mágicas. Andrés imita en pequeño el jardín de su imperturbable tío, con lo que nos revela la unión esencial de dicho personaje con la idea del *secessus mundi*, materializada capítulos más tarde en la azotea de Iturrioz (nótese la técnica de recurrencias y anticipaciones característica del novelar barojiano).

22.- Andrés ve en su tío Iturrioz la única fuente de autoridad reconocible como tal: de ahí que sea a él (y no a su padre biológico) a quien acuda en busca de consejo (2, 9; 4, 1-5; 6, 1), recomendaciones (1, 5: p. 53-54), favores laborales (7, 2: p. 290), “permiso” para casarse y hasta dinero para amueblar la vivienda matrimonial (7, 2: p. 291). Se trata de un personaje obviamente parentalizado.



Iturrioz se nos presenta, así pues, ligado desde su primera aparición a la idea de lugar de retiro, de paraíso estoico. Desde esta perspectiva conviene reparar en el carácter motivado de su nombre: Iturrioz significa en vascuence “fuente fría” (de *iturri* “fuente” y *hotz* “frío”), lo que nos remite doblemente al concepto de lo paradisíaco: por un lado, el entorno de la fuente fría es la encarnación por antonomasia –en el ámbito de la literatura hispánica– del tópico del *locus amoenus* o lugar apartado de refrigerio (generalmente en el claro de un bosque) donde los enamorados se encuentran, libres de las miradas curiosas o censuradoras del mundo<sup>23</sup>; por el otro, el jardín del Edén se nos presenta siempre como un lugar surcado por cuatro ríos o manantiales (Pisón, Guijón, Tigris, Eúfrates)<sup>24</sup>, que brotan de una fuente común situada en el centro del paraíso, junto a los dos fatídicos árboles: «un manantial brotaba de la tierra [...]. De Edén salía un río que regaba el jardín y desde allí se repartía en cuatro brazos» (Gn 2, 6 y 10)<sup>25</sup>. De tales descripciones parte el concepto paleocristiano del *refrigerium* como expresión metafórica del paraíso terreno y celeste, simbolizado mediante fuentes de agua fría eternamente refrescantes<sup>26</sup>. La presentación de Iturrioz en su paraíso privado (2, 9) sella la unión de este personaje con el elemento acuático, en claro paralelo con el Dios bíblico: cuando Andrés lo visita –por cierto, en «una mañana de un día de fiesta» (2, 9: p. 129), esto es, en la jornada séptima, la que el Dios bíblico reservó para su descanso tras haber creado al hombre (Gn 2, 3)– su tío Iturrioz «se estaba bañando» (2, 9: p. 130)<sup>27</sup>. Cuando, concluido su baño, sube a la azotea a hablar con Andrés, remeda el papel del Dios-irrigador veterotestamentario (Gn 2, 5: «*pluerat [...] Deus*») que cuida de sus plantas como un jardinero (Gn 2, 8-9), con la ayuda del famoso manantial «que regaba el jardín» edénico (Gn 2, 10), presente como hemos visto en el propio antropónimo de Iturrioz:

–Muy bien, siéntate; yo voy a regar mis tiestos.

Iturrioz abrió la fuente que tenía en un ángulo de la terraza, llenó de agua una cuba y comenzó con un cacharro a echar agua a las plantas (2, 9: p. 130).

La idea de un Dios jardinero que crea un Paraíso en medio del mundo, destinado a dar cobijo a la única criatura que es “imagen y semejanza” suya (Adán-Andrés)<sup>28</sup>, coincide plenamente con la presentación que se nos hace del personaje de Iturrioz y su azotea en 2, 9. Al comienzo de ese capítulo (primera intervención relevante del personaje de Iturrioz, hablando desde su “paraíso”), Baroja subraya un hecho aparentemente baladí, pero en realidad esencial para notar

23.- En mente de todos estará el conocidísimo romance medieval: «Fonte frida, fonte frida, / fonte frida y con amor, / do todas las avecias / van buscar consolación...». Para una caracterización global del tópico del *locus amoenus* y su exigencia de una fuente o manantial, vid. el imprescindible CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1995 (1948): pp. 280 ss.

24.- Gn 2, 11-14.

25.- No es algo ajeno a la propia tradición de la exégesis bíblica el fundir la idea del Dios creador con la de la fuente que mana en el centro del Paraíso en una sola imagen simbólica, como hace aquí Baroja mediante el citado procedimiento antropónimo (Iturrioz = fuente = Dios). «El mito antiguo había colocado el *jardín de Dios* en el origen de las aguas (de los dos o cuatro grandes torrentes) [...]. Quizá pudiéramos decir que en algún sentido *el mismo Dios viene a mostrarse como fuente de las aguas*” afirma al hilo de estos pasajes el historiador de las religiones Xavier PICAZO (*Hombre y mujer en las religiones* (col. *Para comprender*), Estella, EVD, 1996: p. 177). Sea como fuere, la vinculación del Dios del Génesis con lo acuático queda fuera de toda duda: cfr. Gn 1, 2: «un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas»; Yahvé es aún fundamentalmente un dios metereológico vinculado al agua en forma de lluvia fertilizadora, por lo que no extraña encontrarlo en el Génesis como sujeto del verbo “llover”, normalmente impersonal (Gn 2, 5: «*non enim pluerat Dominus Deus super terram*»).

26.- Vid. ex. gr. la *Passio Perpetuae et Felicitatis*, 7-8.

27.- Cfr. Gn 1, 2.

28.- «Luego *plantó* Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre [hebreo *'ādām*] que había formado. Yahvé Dios *hizo brotar* del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer» (Gn 2, 8-9).

el paralelismo bíblico de lo narrado: que había sido Iturriz en persona el artífice absoluto de tan ameno jardín, sin más ayuda que la de un viejo criado que aún permanecía a su servicio: «Le asistía un criado, antiguo soldado de la época en que Iturriz fue médico militar. Entre amo y criado habían arreglado la azotea, pintado las tejas con alquitrán, sin duda para hacerlas impermeables, y puesto unas graderías donde estaban escalonadas las cajas de madera y los cubos llenos de tierra donde tenía sus plantas» (2, 9: p.129). La misteriosa figura de este ascético criado, carente de todo perfil personal, no deja de recordarnos a la corte de ángeles que asistía a Dios padre en la creación del mundo, corte que durante toda la tradición exegética judeocristiana se ha concebido metafóricamente como un *ejército* celeste: es la imagen del *Deus Sabaoth* o “Dios de las huestes angélicas”. No es extraño que el criado de Iturriz –a imitación del combativo arcángel San Miguel– fuese un soldado retirado, unido para siempre a su “amo” por una deuda eterna de gratitud. Será este silencioso “ayudante” quien conduzca a Andrés a la presencia de su tío, permitiéndole el acceso al Paraíso de la azotea<sup>29</sup>: «Aquella mañana en que se presentó Andrés en casa de Iturriz, su tío se estaba bañando y el criado le llevó a la azotea» (2, 9: pp. 129-130).

Baroja retrasa la aparición de Iturriz en la azotea con el pretexto del baño (no por ello más exento de connotaciones intertextuales, como ya hemos explicado) para permitirse ofrecernos una descripción del lugar a través de los ojos de Andrés. Esta rápida pintura del jardín y su emplazamiento no deja de recordarnos en su estructuración interna la manera en que el libro del *Génesis* nos presenta el Edén: la descripción bíblica del paraíso –muy marcada en lo formal– se articula en función de los cuatro puntos cardinales, por los que corren sendos ríos, confluyentes todos ellos en el manantial del centro del jardín<sup>30</sup>; Baroja remeda voluntariamente dicha disposición para reforzar la lectura metafórica de la azotea, derivada del paralelismo entre ambos textos: «Se veía desde allí el Guadarrama entre dos casas altas; hacia el Oeste, el tejado del cuartel de la Montaña ocultaba los cerros de la Casa de Campo, y a un lado del cuartel se destacaba la torre de Móstoles y la carretera de Extremadura, con unos molinos de viento en sus inmediaciones. Más al Sur brillaban, al Sol de la mañana de abril, las manchas verdes de los cementerios de San Isidro y San Justo, las dos torres de Getafe y la ermita del Cerrillo de los Ángeles» (2, 9: p.130). Nótese la estructuración tetrádica del cuadro, totalmente paralela a la del *Génesis*: «Se veía [...] hacia el Oeste [...] y a un lado [...] más al Sur [...]». La mirada de Andrés va del Norte (Guadarrama) hasta el Sur (Getafe) a través del Oeste (Casa de Campo), lo que nos permite deducir que la azotea desde la que observa es el punto más oriental de los mencionados, circunstancia muy congruente con la idea tradicional del Paraíso (cfr. Gn 2, 8: «Luego plantó Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente»). La panorámica comienza con el Guadarrama, a la vez un río y una sierra, lo que le da a la descripción barojiana el tono fluvial tan presente en su equivalente bíblico. Los otros lugares mencionados despliegan igualmente su poder connotativo, evocando con insistencia la esfera de la muerte (cementerios, ermita, ángeles) en conexión con lo marcial o defensivo (cuartel, torre), a modo de resumen visual de lo que le espera al hombre más allá de los muros del paraíso. La realidad flanquea el jardín de Iturriz –custodiado por torres, ejércitos y ángeles– y amenaza con perturbar a través de la acción inexorable de la muerte (cementerios) la elegante indiferencia de su constructor ante las contingencias de la vida. La azotea se nos describe, por lo tanto, como una fortaleza o bastión en medio de la “crueldad universal”. Nada podría ser más edénico.

29.- Recuérdese, por el contrario, el papel del famoso querubín con la espada incandescente que veta al hombre el acceso al Edén una vez que ha pecado: Gn 3, 24.

30.- «De Edén salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos. Uno se llama Pisón: es el que rodea todo el país de Javilá, donde hay oro. El oro de aquel país es fino. Allí se encuentra el bedelio y el ónice. El segundo río se llama Guijón: es el que rodea el país de Cus. El tercer río se llama Tigris: es el que corre al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Éufrates» (Gn 2, 10-14).

Precisamente frente a la crueldad irracional de la naturaleza (tan injustamente idealizada en la tradición filosófica y poética del viejo continente) la azotea de Iturriz se erige como un bastión de artificialidad, un confortable refugio de simulacros conscientemente reivindicado como tal por su creador: «Yo hoy creo que todo lo natural, que todo lo espontáneo es malo; que sólo lo artificial, lo creado por el hombre es bueno. Si pudiera viviría en un club de Londres, no iría nunca al campo sino a un parque, bebería agua filtrada y respiraría aire esterilizado...» sentencia Iturriz (2, 9: p. 134). Tales afirmaciones no sólo responden a cierta atmósfera intelectual de su época, emanada sobre todo de Francia, que denostaba la idea clásica de “naturaleza” –en beneficio de lo artificial– como categoría ética y estética<sup>31</sup>, sino que son además enteramente congruentes con la escena que el propio *Génesis* nos dibuja. La esencia del Paraíso terrenal –como la de la moralidad baudelairiana– reside en su carácter artificial: se trata no de un bosque sino de un *jardín* (gan-’eden, גַּן עֵדֶן, *hortus deliciarum*) plantado por Dios y opuesto, en consecuencia, a la naturaleza agreste y salvaje que lo rodea; en él el ser humano disfruta de un estado *preternatural*, podríamos decir, “artificializado”, frente a las contingencias físicas que padecería más allá de sus confines: se ve exento del dolor y de la muerte. Iturriz reivindica el artificio como única salida para moralizar la existencia y «vivir con cierto decoro» (2, 9: p. 134), frente a los ciegos impulsos de la naturaleza y el instinto vital: estamos de nuevo ante la oposición entre el árbol de la ciencia y el árbol de la vida. Para Iturriz, la única vida consciente verdaderamente soportable es aquella que renuncia a todos los impulsos naturales (intrínsecamente crueles en cuanto ajenos a las categorías morales) para no verse afectada por sus miserias, decantándose por una actitud intelectualista de contemplación impasible de la realidad desde el Edén atarácico de la azotea. Ése es el estado “preternatural” que le ofrece a su sobrino, el único modo en el que conocimiento no conduce a la fatalidad y la muerte. El pecado de Andrés, lo que acaba por catapultarlo fuera del paraíso y en última instancia hasta la muerte, es su estéril redencionismo, su voluntad de cambiar las cosas, esos atisbos de solidaridad, que le impiden sustraerse de la crueldad que le rodea<sup>32</sup>; este Adán madrileño no puede evitar que el dolor se cuele en su existencia y lo saque de su buscada condición de imperturbabilidad “preternatural”: la muerte prematura de Luisito y el fallecimiento de Lulú durante el parto de una criatura sin vida serán los momentos en que el pretendido estoicismo de Andrés quiebre y se desmorone; la cesión ante el impulso de unirse sexualmente a Dorotea será vista igualmente como una traición a su renuncia programática ante la vida, un desafortunada

31.- Cfr. ex. gr. el *À Rebours* (1884) de JORIS-KARI. HUYSMANS (capítulo 2), fuente probable de las mencionadas palabras de Iturriz, cuyas opiniones y actitud existencial de encierro voluntario se nos antojan un remedo del excéntrico Des Esseintes, héroe del artificio y del *contemptus naturae*: «Au reste, l'artifice paraissait à Des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps [...]. Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse pas créer; aucune forêt de Fontainebleau, aucune claire de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent; aucune cascade que l'hydraulique n'imité à s'y méprendre; aucune roc que le carton-pâte ne s'assimile; aucune fleur que de spécieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent! À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice». Sobre el aspecto moral de esta exaltación del artificio, cfr. BAUDELAIRE en el *Éloge du maquillage* de su *Le peintre de la vie moderne*: «Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle ... Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse. ... Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner».

32.- Conviene recordar aquí el elocuente título del capítulo 2, 9, “La crueldad universal”, cuyas resonancias bíblicas, no exentas de cierto elemento paródico (cfr. “el diluvio universal”, “la creación del Universo” etc.), sugieren paratextualmente las reglas del diálogo subvertidor que se ha de establecer con el texto sagrado en esa sección del libro, muy representativa del tono filosófico global de la obra.

concesión a lo pulsional, cuyo resultado no puede ser sino la quiebra de su equilibrio atarácico<sup>33</sup>. Incluso la idea de casarse con Lulú supone cierta cesión ante las fuerzas vitales más irracionales e inconscientes (naturales, si se prefiere), por lo que Andrés se siente empujado a pedirle a su tío la venia ante esta pequeña traición existencial, que aquél no dejará nunca de ver con malos ojos<sup>34</sup>. Andrés no consigue llevar a efecto con coherencia la pasividad contemplativa de su tío, contra la que en ocasiones se rebela<sup>35</sup>. La artificialización existencial de Iturrioz –lúcido personaje que elige permanecer aislado y soltero, sin hijos, amigos ni fuertes lazos familiares– deriva en una inevitable congelación emocional, que lo convierte a menudo en un ser imperturbable, frío: se trata de un dios veterotestamentario, indiferente<sup>36</sup> –desde las alturas de su azotea– ante el dolor de sus “criaturas”. De este modo entenderemos su desconcertante impasibilidad ante la muerte de Andrés, a pesar de haber mantenido con él una relación tan estrecha y gratificante, mucho más allá del puro vínculo de parentesco que los unía. Precisamente este capítulo final (7, 4) subraya el modelo “yahvista” en que se basa el personaje de Iturrioz, que se ve súbitamente desdoblado en una tríada indiscernible de evidentes ecos trinitarios, lo que no hace sino alimentar su papel actancial como Dios padre: tras la trágica muerte de Lulú (por cierto, al tercer día del parto) Andrés, junto al cadáver de su esposa, «reconoció la voz de Iturrioz y la del médico; había también otra voz, pero para él era desconocida. Hablaban los tres confidencialmente» (7, 4: p. 302). Este trino de personajes se nos presenta en realidad como un todo indiferenciado: resulta imposible determinar qué rasgos o cualidades individualizan al uno del otro; los tres son varones, médicos (a juzgar por el carácter especializado de los comentarios de «la voz desconocida» (7, 4: p. 303) y otros indiscutibles indicios textuales<sup>37</sup>) y hacen gala de una considerable frialdad ante la muerte humana. Sus rasgos externos, su profesión, su manera de expresarse y de pensar coinciden de tal manera que los comentarios de cualquiera de ellos podrían atribuirse con total verosimilitud a uno de los otros. Se trata, por lo tanto, de una colectivización del personaje de Iturrioz, esto es, del “Dios padre”, único superviviente posible de la caída del hombre. Estamos ante una especie de

33.- Al menos así caracteriza Baroja dicha escena: «Andrés estaba en aquel momento en plena inconsciencia» (5, 10: p. 240), y al día siguiente no pudo por menos que exclamar: «¡Qué absurdo!; ¡Qué absurdo es todo esto!» refiriéndose a «esta última noche, tan inesperada, tan aniquiladora» (5, 10: p. 241). Está claro que Andrés percibe tales acontecimientos como una traición al modelo existencial de su tío, metaforizado en la azotea-paraiso en que lo acoge; prueba de ello es que, al regresar a Madrid y relatarle a Iturrioz lo acontecido en Alcolea, le sesga la información relativa al encuentro con Dorotea, en un capítulo (6, 1) cuya última frase supone una auténtica readmisión de Andrés por parte de este peculiarísimo Dios padre al Edén de la azotea (del que éste se sentía expulsado tras su caída con Dorotea): «Bueno, vamos ahora a la azotea» (6, 1: p. 250). Ese elocuente gesto de Iturrioz restituye la ataraxia perdida y da paso a la siguiente etapa vital de Andrés, de nuevo en Madrid; la próxima traición al paraíso estoico de su tío, esto es, la boda y el deseo de un hijo, tendrán como consecuencia la expulsión definitiva del Edén y la muerte que de ella deriva. No será necesario subrayar una vez más el marcado carácter alegórico de toda la novela, muchas veces soslayado en beneficio de lecturas predominantemente autobiográficas.

34.- “Si es usted un hombre impresionable, nervioso, que siente demasiado el dolor, entonces no se case usted, y si se casa no tenga hijos” (7, 1: p. 289).

35.- «-Es lo que tiene de bueno la filosofía –dijo Andrés con amargura–; le convence a uno de que lo mejor es no hacer nada. / Iturrioz dio unas cuantas vueltas por la azotea y luego dijo: / –Es la única objeción que me puedes hacer; pero no es mía la culpa [...]. Ir a un sentido de justicia universal [...] es perderse» (2, 9: pp. 132-133).

36.- Tal era, de hecho, la opinión primigenia de Andrés respecto a su tío, compensada más tarde por el reconocimiento de sus facultades intelectuales: «Al principio de conocerle [...] Iturrioz le pareció un hombre seco y egoísta, que lo tomaba todo con indiferencia» (2, 9: p. 129).

37.- Cuando los tres hallan el cadáver de Andrés, la narración deja de estar focalizada a través de dicho personaje, por lo que esa “voz desconocida” deja de serlo para el narrador, que comienza a atribuir las palabras proferidas en el nuevo diálogo a “Iturrioz”, “el médico” y “el otro médico” (7, 4: p. 303). Parece altamente probable que debamos identificar a este último con la “voz desconocida” anteriormente mencionada (7, 4: p. 302). Será precisamente ese “otro médico” el que concluya la novela con sus sentenciosas palabras, esenciales para la captación del sentido alegórico global del texto: «Pero había en él algo de precursor» (7, 4: p. 303).

monólogo trinitario, que no hace sino reforzar el paralelismo divino del personaje de Iturrioz y su valor estratégico en la metaforización de la novela. El ansiado Paraíso de la azotea vuelve a quedar solo tras la caída del *hombre* (recuérdese la etimología de Andrés) y ese dios ciego e inmisericorde sólo puede levantar acta de la defunción: «Ha muerto sin dolor» sentenciará secamente Iturrioz (7, 4: p. 303) ante el cuerpo inerte de su “criatura”.

Pero volvamos por un momento al primer encuentro importante de Iturrioz con su sobrino (2, 9). Tras la presentación de Iturrioz y la descripción de la azotea asistimos a un episodio clave, cuyo paralelismo con el *Génesis* resulta más que sorprendente. Como hemos apuntado ya, Andrés Hurtado se enfrenta a la vida como una especie de protohombre, un ser primigenio con «algo de precursor» (7, 4: p. 303). Sus problemas son los de un torturado Adán finisecular: se plantea, como el primer libro de la Biblia, la eterna cuestión del origen del mundo y de la vida, tratando infructuosamente de esbozar las coordenadas de un *Génesis* científico capaz de proporcionar una explicación cabal de la realidad física y moral del Universo. Así lo declara con sus propias palabras: «Yo busco una filosofía que sea primariamente una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo; después, una explicación biológica del origen de la vida y del hombre» (4, 1: p. 167). El plantearse el problema del origen del cosmos desde claves schopenhauerianas conduce a Andrés a un estado de soledad e incomprensión sólo comparable al de un Adán que pasea solo por el Paraíso, sin disponer aún de un solo ser con quien comunicarse de igual a igual, esto es, sin Eva, intentando entender la realidad en lugar de disfrutar de ella (actitud vitalista de sus semejantes encarnada en Julio Aracil, al que desprecia). «Ese intelectualismo no te puede llevar a nada bueno» le espetará sentencioso Iturrioz (4, 1: p. 168), perfectamente consciente del sufrimiento existencial de su sobrino. De entrada le lleva a una situación de aislamiento radical frente a sus semejantes, incapaces de compartir sus mismas inquietudes filosóficas ante la vida, lo que le da a Andrés cierto aire de superioridad respecto a ellos: de ahí que la única persona con quien puede comentar sus impresiones sea su tío Iturrioz, encerrado voluntariamente en “la azotea de Epicuro” (4, 1: p. 166): «A sus amigos no le interesaban estos comentarios y filosofías, y decidí, una mañana de fiesta, ir a ver a su tío Iturrioz [...] una de las pocas personas con quien se podía conversar acerca de puntos trascendentales» (2, 9: p. 129). Como Adán en el Paraíso, Andrés se siente rodeado de bestias sin logos, movidas por impulsos mezquinos y crueles, naturales<sup>38</sup>; sólo le es posible comunicarse plenamente con Dios (Iturrioz), dentro del hermoso jardín que él mismo ha plantado para su deleite. Ese “universo animal” que le rodea no deja de despertar, sin embargo, su curiosidad intelectual: «Tenía Andrés un gran deseo de comentar filosóficamente las vidas de los vecinos de la casa de Lulú» (2, 9: p. 129).

Baroja, en la estela de los esperpentos de Valle, degrada al vecindario de Lulú, a los internos del hospital y a la sociedad española en su conjunto a la categoría de animales innominados, carne palpitante a la espera de su putrefacción<sup>39</sup>: carecen de la autoconciencia que poseen Andrés e Iturrioz, lo que los hace más aptos para la vida, ajenos como están a la angustia paralizante que conlleva toda especulación filosófica seria sobre la existencia. Como el Dios del *Génesis* en su primer encuentro con Adán (anterior incluso a la aparición de la mujer), Iturrioz le propone a su sobrino el juego malicioso de dar un nombre a todas aquellas criaturas inconscientes que se arrastran por la tierra: «Y Yahvé Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente

38.- Gn 2, 19-20: «Y Yahvé Dios formó del suelo todos los animales [...] y los llevó ante el hombre [...] mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada».

39.- Recuérdese el elocuente título general de esta segunda parte de la novela (en la que se inserta el capítulo 2, 9 al que nos venimos refiriendo): “Las carnarias”; el término *carnario* designa por un lado el lugar donde se conserva fresca la carne y, por el otro, el depósito de cadáveres, pasto de la putrefacción. La animalización degradante de la sociedad española de su tiempo queda plásticamente metaforizada con esta imagen, sumamente poderosa y efectiva.

tuviese el nombre que el hombre le diera» (Gn 2, 19). «La psicología humana» –dirá Iturriz no sin cierta distancia paternalista– «no es más que una síntesis de la psicología animal» (2, 9: p. 133). Tío y sobrino se enfrascan en un debate en clave darwiniana sobre la lucha por la vida, aplicando sus conclusiones –sin asomo de rubor– a las vidas de los individuos que Andrés acababa de conocer, a los que otorgan el tratamiento de especímenes biológicos. Así, le van asignando a cada persona el nombre de una especie zoológica, como medio último de penetrar en la inconsistencia de su mezquino comportamiento. «Ese usurero que tú me has descrito, el tío Miserias, ¡qué avatares no tiene en la zoología!» (2, 9: p. 133), exclamará Iturriz como prólogo a toda una serie de nombres animales asignables a dicho personaje: acinético chupador, aspergilo, bacilo del pus... Manolo el Chafardín, Victorio y el propio tío Miserias encuentran un sinnúmero de denominaciones adecuadas en el mundo de los insectos: *ichneumon*, *sphex*, *spoliarium*, *estafilino*, *meloe*... Incluso llegan a discutir animadamente qué especie animal corresponde mejor a cada personaje, qué nombre merece llevar cada uno (2, 9: p.132):

–Ahí tienes el caso de esos grandes apóstoles religiosos y laicos; son águilas que se alimentan de pan en vez de alimentarse de carnes palpitantes, son lobos vegetarianos. Ahí tienes el caso del hermano Juan...

–Ese no creo que sea un águila ni un lobo.

–Será un mochuelo o una garduña, pero de instintos perturbados.

Difícilmente podríamos negar la reveladora presencia del Génesis en esta escena (Adán le da un nombre a todas las criaturas del mundo), cuyo sentido original queda subvertido y transformado a través de un sutil juego de parodia literaria, que enriquece sobremanera la densidad significativa de la obra.

Pero, si la azotea de Iturriz es el jardín del Edén, ¿no deberíamos encontrar en ella los dos famosos árboles del centro del Paraíso que metaforizan el conjunto de la novela? Si leemos con atención la conclusión del capítulo en que esta azotea se presenta ante los lectores (2, 9), no tardaremos en encontrar entre sus líneas un trasunto evidente de dichos árboles, que anticipa la cita directa del Génesis en el intermedio filosófico de la obra, (será en el capítulo 4, 3, precisamente titulado “El árbol de la ciencia y el árbol de la vida”), según la típica técnica cataléptica de la prosa barojiana:

Separados por una tapia alta había enfrente [sc. de la azotea] dos jardines: uno era de un colegio de niñas, el otro de un convento de frailes.

El jardín del convento se hallaba rodeado por árboles frondosos; el del colegio no tenía más que algunos macizos con hierbas y flores, y era una cosa extraña que daba cierta impresión de algo alegórico, ver al mismo tiempo jugar a las niñas corriendo y gritando, y a los frailes que paseaban silenciosos en filas de cinco o seis dando la vuelta al patio.

–Vida es lo uno y vida es lo otro –dijo Iturriz filosóficamente, comenzando a regar sus plantas. (2, 9: p.135)

La presencia metaforizada de los dos árboles del Paraíso en la azotea de Iturriz (o al menos en su campo de visión inmediato) es, por lo tanto, indiscutible, con lo que se ve nuevamente confirmada nuestra interpretación global del pasaje. La “impresión de algo alegórico” que se desprende de la contemplación de esos dos “jardines”<sup>40</sup>/árboles que se vislumbran desde la azotea debe interpretarse metarreferencialmente como una clave de lectura del conjunto de la novela; Baroja utiliza ese marcador de transtextualidad para alertar al lector del contenido metafórico de lo narrado, que trasciende con mucho la pura anécdota de los acontecimientos referidos. El que esta marca metapoética se encuentre precisamente en uno de los pasajes del libro en los que el

40.- Ni qué decir tiene que la elección de dos jardines cercados como sustituto metafórico de los árboles del Paraíso tiene, de igual modo, evidentes connotaciones bíblicas. Se trata de una plástica imagen de la oposición existencial entre la *uita contemplatiua* y la *uita uoluptuaria / practica*: «Vida es lo uno y vida es lo otro», sentenciará sabiamente Iturriz, dejando patente el sentido filosófico de la metáfora.

modelo del *Génesis* tiene mayor fuerza parece prevenirnos de que la alegoría de la que se habla sólo puede interpretarse a través del texto bíblico. El libro, leído de esta manera, se nos presenta como un conflicto o dilema entre las categorías schopenhauerianas de *pensamiento racional* y *voluntad de vivir*, escenificadas mediante una audaz reformulación del hipotexto del *Génesis*.

No quisiéramos incidir demasiado en la alusión más obvia de todo el libro al texto del *Génesis*: el momento en el que se cita explícitamente la historia de los dos árboles del Paraíso (4, 3), metáfora central de la novela ya destacada paratextualmente sobre la cubierta del libro. Basten un par de observaciones a este respecto: en primer lugar, merece la pena subrayar la posición privilegiada de la cita (lugar estéticamente marcado), en el centro del capítulo central de la sección central de la novela (4, 3); esa evidencia incuestionable, unida al propio título del libro, suponen *per se* una justificación suficiente para la relectura bíblica de la obra que se propone el presente trabajo, amén de los otros muchos motivos ya anteriormente aducidos. No se debe descartar en esta elección barojiana un principio de iconicidad literaria, teniendo en cuenta que, según el relato bíblico, Dios había plantado ambos árboles «en el medio del jardín» (Gn 2, 9): es ahora Baroja quien planta esta alusión en el medio de su libro, instatáneamente metaforizado por el recurso a la tradición literaria. Por otra parte, la forma de citar dichos pasajes del *Génesis* refuerza los papeles que habíamos asignado a cada personaje, haciendo si cabe más obvia la correlación entre ambos textos: se reproduce la misma situación comunicativa que en el texto bíblico, de tal modo que las palabras de Dios padre quedan súbitamente reactualizadas en boca de su correlato novelístico (Iturrioz), en un sorprendente ejercicio de polifonía de evidentes consecuencias exegéticas: «Pues al tenerle a Adán delante, le dijo: Puedes comer de todos los frutos del jardín; pero cuidado con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que tú comas de su fruto morirás de muerte. Y Dios seguramente añadió: Comed del árbol de la vida, sed cerdos, sed egoístas, revolcaos por el suelo alegremente; pero no comáis del árbol de la ciencia porque ese fruto agrio os dará una tendencia a mejorar que os destruirá. ¿No es un consejo admirable?» (4, 3: p. 175). Iturrioz asume en primera persona las palabras de Dios padre, con lo establece un vínculo evidente entre los participantes de la enunciación bíblica y los de este *Génesis* remozado, que quedan unidos identitariamente en función de sus papeles pragmáticos: la frase «al tenerle a Adán delante, le dijo» fija unas coordenadas pragmáticas que corresponden punto por punto con el nuevo contexto de enunciación de una charla ya proferida, repentinamente reencarnada en nuevos participantes, que asumen y actualizan el papel de los originarios: ahora es Iturrioz (Dios) quien tiene a Andrés (Adán) delante, en una azotea edénica (nuevo jardín de las delicias), y le dice las mismas palabras que Yahvé había proferido en una situación comunicativa en todo semejante. Los actos de habla congelados en el texto bíblico (esto es, literaturizados, miméticos, ya carentes de la fuerza ilocutiva que cabría atribuirles en su hipotética enunciación originaria<sup>41</sup>) quedan súbitamente reactualizados mediante este juego apropiación y reubicación de su contenido: las palabras de Dios vuelven a tener –en boca de Iturrioz– el valor realizativo (*performative*) que en origen tuvieron, hasta el punto de permitirle a dicho personaje formular enunciados prescriptivos con validez efectiva, siempre dentro –claro está– del universo ficcional de la novela («Puedes comer de todos los frutos del jardín; pero cuidado con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que tú comas de su fruto morirás de muerte» es una amenaza cataléptica de este nuevo Dios padre que en efecto

41.- Según la célebre definición de R. OHMANN, "Los actos de habla y la definición de la literatura", en MAYORAL, J. A. (compilación de textos y bibliografía), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987: 11-34; 28: «una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por "mimética" quiero decir intencionadamente imitativa». Se trataría, así pues, de un tipo especialísimo de comunicación en el que las fuerzas ilocutivas quedan en suspenso, como un mensaje sin compromiso con la realidad: no consiste en una mimesis de lo que "es", de las acciones, como quería Aristóteles (μίμησις πράξεως), sino de lo que se hace diciendo, esto es, de la palabra en su poder ilocutivo, de los actos de habla, despojados de toda consecuencia en la esfera de lo real.

se habrá de cumplir al final del relato). Iturrioz encarna y actualiza hasta tal punto la figura del Dios del Génesis, que incluso osa añadir palabras de su cosecha al “papel” estandarizado de su “personaje”, enmendando el texto de partida: «Y Dios seguramente añadió: Comed del árbol de la vida, sed cerdos...». Esto demuestra que se ha convertido en el verdadero protagonista de la enunciación, y no en un mero citador de discursos ajenos. En cierta medida podríamos afirmar que el presente pasaje desliteraturiza el Génesis mediante su realización efectiva en un contexto enunciativo afín (por supuesto, ficcional), que recupera la fuerza ilocutiva perdida de los textos citados a través de su dramatización actualizadora. La identificación metafórica entre hipotexto e hipertexto queda sellada explícitamente en estas líneas, precedidas de un marcador verbal clarísimo, que –leído metapoéticamente– alerta al lector del tipo de decodificación requerido por la propia novela: «eso que tu expones con palabras del día, está dicho nada menos que en la Biblia [...] Sí, en el Génesis». La pista interpretativa que nos advierte como lectores de la necesidad de dar una lectura hipertextual al conjunto de la novela parece en este caso incuestionable.

Pero en este anti-Génesis schopenhaueriano, documento de la eterna caída del hombre, se echa en falta un personaje fundamental del relato bíblico: Eva. Si atendemos al sistema de correspondencias ya expuesto, deberíamos ser capaces encontrar un trasunto negativo suyo en la protagonista femenina de la novela: Lulú, tanto más si tenemos en cuenta que se trata de uno de los pocos personajes creados *ex nihilo*, sin correlato autobiográfico conocido. Difícilmente podríamos asociar dicho nombre con el de el personaje bíblico de Eva, lo que no dejaría de ser –al menos a primera vista– una ruptura en el plan de equivalencias onomásticas proyectado por Baroja (Adán-Andrés, Yahvé-Iturrioz). Lo que sucede es que la tradición exegética judía, en su vertiente cabalística, ya había concebido desde hacía siglos la figura mítica de una anti-Eva, de tal modo que Baroja disponía de todo un material preexistente que subvertiría de por sí el elemento femenino del Génesis, dando lugar a un riquísimo repertorio de reinterpretaciones textuales que cuadraba a la perfección con su búsqueda reformulación schopenhaueriana del texto sagrado. El nombre que la tradición asigna a esa anti-Eva es ya de por sí suficientemente revelador: Lilit (Lilít, לילית), cuyo parecido fónico con el nombre de Lulú (que se descubre súbitamente como otro antropónimo motivado) es sólo el más externo de los muchos rasgos que unen a ambos personajes. Veámoslo.

La cábala judía reinterpreta audazmente todo el libro del Génesis, proponiendo que la primera mujer de Adán no habría sido Eva sino la contestataria Lilit, creada del barro al mismo tiempo que el primer varón<sup>42</sup>. Esta, decidida a defender a ultranza su igualdad respecto a su esposo incluso en el terreno de la práctica sexual, decidió no ceder a sus pretensiones de dominio, por lo que pronunció el Nombre inefable de Dios y abandonó el jardín del Edén. Adán pidió a Dios que enviara tres ángeles (Senoy, Sansenoy y Semangelof) a la caverna en que se refugiaba Lilit para convencerla de que volviera a su lado; ella prefirió aceptar el castigo con que se la amenazaba:

42.- Al parecer, tal interpretación textual parte de una lectura literal de los dos relatos cosmogónicos del Génesis (el elohísta o sacerdotal (1-2, 4a) y el yahvísta (2, 4b-3, 24), redactados en épocas distintas), considerados como si se tratara de uno solo: de este modo, como la creación de la mujer aparece relatada de distinto modo en cada relato, los cabalistas infirieron que debía de tratarse de dos personas diferentes, una, Lilit, creada de la tierra al mismo tiempo que Adán (Gn 1, 27: «macho y hembra los creó») y la otra, Eva, sacada de la costilla de su esposo (Gn 2, 21-22). Una buena introducción crítica a las distintas caras del mito de Lilit puede encontrarse en <http://www.lilita.com/lilith/khephera.html>. El desarrollo cabalístico de este personaje y la importancia central que se le ha conferido durante siglos puede rastrearse en el imprescindible libro de G. SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, Barcelona, Riopiedras, 1994 (1988), que le consagra un capítulo completo (pp. 178-183). Una monografía bastante completa y actualizada sobre el tema, con atención a sus aspectos psicoanalíticos, es el ensayo de BRU, J., *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981. Remitimos a dichas obras de referencia para completar nuestra presentación del personaje, necesariamente escueta y compendiaria.



el verse condenada engendrar incesantemente hijos que le nacerían muertos. Despechada juró –como venganza– atacar a todas las parturientas para causar su muerte y la de sus vástagos durante el alumbramiento. De hecho, ése parece haber sido el rasgo esencial del mito, anterior incluso a esta relectura cabalística del *Génesis*: el demonio femenino Lilit, identificable con las *Lamias grecorromanas* y central en la *demonología judía*, se remontaba hasta época babilónica y ya aparece mencionado en Is 34, 14: desde muy pronto se la asocia a las muertes en el parto y a los engendramientos ilícitos con semen robado (es un súcubo). El folclore judío mantiene aún la antiquísima tradición de culpar a Lilit de los fallecimientos en el parto (tanto de la madre como del hijo), y se sirve, para ahuyentar su acción vengadora, de amuletos apotropaicos con la efigie de los tres ángeles que la castigaron. Nos quedamos con las palabras de Cirlot, que resume perfectamente la esencia mítica del personaje: «Primera mujer de Adán según la leyenda hebrea. Espectro nocturno, enemigo de los partos y los recién nacidos [...] símbolo de la “madre terrible” [...] tentadora que, en nombre de la *imago* materna, pretende y procura destruir al hijo y a la esposa»<sup>43</sup>. Se entenderá ahora hasta qué punto el personaje de Lulú supone una reelaboración novelesca de dicho caudal mitológico, revisado por Baroja para la elaboración de su novela.

Cabría poner en duda que Baroja estuviese al tanto de estas tradiciones esotéricas de origen judaico: tal vez esa sea la mayor objeción que se puede aducir a lo ya expuesto. Pero una mirada a la biblioteca personal del autor vasco en su caserón de Itzea<sup>44</sup> nos revelará la presencia entre sus anaqueles de nada más y nada menos que 150 libros de brujería, ocultismo, alquimia y demás ciencias esotéricas (en las que la cábala hebrea ha ejercido, como se sabe, un influjo apreciable), que unidos a los 30 volúmenes que se ocupan de cuestiones religiosas nos ofrecen un sorprendente resultado final de 180 obras. Téngase en cuenta que ni siquiera el cómputo de tratados filosóficos de la biblioteca de Baroja, unos 150, puede superar esta considerable cifra. Si nos sentimos autorizados para pensar que lo filosófico está presente de un modo ineludible en una novela como *El árbol de la ciencia*, no parece que haya motivos para pensar que lo religioso y esotérico tenga que resultarle en absoluto ajeno. Tales fondos bibliográficos nos invitan a creer más que probable que Baroja tuviera noticia –siquiera parcial– de la figura de Lilit, que tan bien encaja con la singularísima protagonista femenina de su libro y con el hipotexto bíblico que lo articula.

Para empezar Baroja describe a Lulú como un personaje en cierto modo antifemenino, o, al menos, ajeno a las convenciones tradicionales de la feminidad: «tenía gracia, picardía e ingenio de sobra; pero le faltaba el atractivo principal de una muchacha: la ingenuidad, la frescura, la candidez» (2, 1: p. 97). Se trata de una especie de anti-madre y anti-esposa, que desafía lo establecido con una osadía y mordacidad desusadas: «Lulú no aceptaba derechos ni prácticas sociales» (3, 5: p. 114). Su aspecto físico, como el de Lilit, la asemeja más a un demonio o una bestia<sup>45</sup>, pero ello no le impide decidir sobre sus actos y pensamientos con una independencia impropia del modelo de mujer bienpensante de la época, al que se opone decididamente: «no se mordía la lengua para hablar» (2, 4: p. 109). Coincide con Andrés en ser una persona «inteligente, cerebral [...] con una aspiración mayor por ver, por enterarse, por distinguirse, que por sentir placeres sensuales» (2, 4: p. 110); ambos carecen de impulso vital y coquetean con la idea de una

43.- CIRLOT, J. E., *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2004 (1958): p. 285 s. v. Lilit.

44.- Vid. el esclarecedor artículo de ALBERICH, J., “La biblioteca de Pío Baroja”, en MARTÍNEZ PALACIO, J. (ed.), *Pío Baroja* (col. El escritor y la crítica), Madrid, Taurus, 1979 (1974): pp. 263-282.

45.- «Lulú era una muchacha graciosa, pero no bonita; tenía los ojos verdes, oscuros, sombreados por ojeras negruzcas; unos ojos que a Andrés le parecieron muy humanos; la distancia de la nariz a la boca y de la boca a la barba era en ella demasiado grande, lo que le daba cierto aspecto de simio; la frente pequeña, la boca, de labios finos, con una sonrisa entre irónica y amarga; los dientes blancos, puntiagudos; la nariz un poco respingona, y la cara pálida, de mal color» (2, 1: p. 97); «Tenía los ojos desnivelados, uno más alto que otro, y al refrir los entornaba hasta convertirlos en dos rayitas, lo que le daba una gran expresión de malicia; su sonrisa levantaba las comisuras de los labios para arriba, y su cara tomaba un aire satírico y agudo» (2, 4: p. 109).

muerte prematura<sup>46</sup>; ambos poseen una dolorosa lucidez sobre la realidad que los rodea, que en el caso de Lulú queda atenuada por el recurso al humor y la ironía. Se sabe diferente a las demás mujeres (cuyas convenciones desprecia), no apta para el matrimonio<sup>47</sup>, incapaz de despertar el deseo de los hombres<sup>48</sup>. Es significativo que tanto Andrés como Lulú coincidan en abstenerse de bailar en la fiesta de 2, 2: supone una metáfora más de su apartamiento voluntario del mundo en beneficio de un papel de observadores desencantados. Ella vive junto a su hermana y su madre viuda «en una casa sórdida», en medio de «un ambiente de miseria bastante triste» (2, 1: p. 96). A menudo, en los días de fiesta (de nuevo el séptimo día del Génesis), pasea con Andrés por su Edén particular: el Jardín Botánico (2, 5). Su relación con Andrés no se oficializa hasta que Iturriz los bendice simbólicamente en su azotea<sup>49</sup>. El personaje de Lulú, supone, así pues, un desafío a las convenciones de lo femenino, un canto a la independencia de pensamiento, a la distancia irónica, a la provocación respecto a lo establecido: nada más próximo al meollo mítico de Lilit. Como ella, Lulú es una “madre terrible”, una mujer desnaturalizada<sup>50</sup>, desfeminizada, independiente. Sólo el desco del hijo y el posterior embarazo conseguirán naturalizarla como hembra<sup>51</sup>, con las funestas consecuencias que todos conocemos: será la pena que ha de pagar por su peculiar traición al paraíso de Iturriz, revivido metafóricamente en el apartamiento matrimonial que comparte con Andrés, nuevo templo de la ataraxia súbitamente amenazado por la entrada de lo pulsional e instintivo (árbol de la vida).

Si el *alter ego* existencial de Andrés Hurtado como anti-Adán schopenhaueriano es el vitalista Julio Aracil, héroe nietzscheano ajeno a lo moral<sup>52</sup> y guiado sólo por su crudelísima “voluntad de vivir”, el binomio Lulú-Lilit se opone metafóricamente a la gran Eva del relato: Dorotea<sup>53</sup>, la patrona de Andrés en Alcolea, con la que éste vivirá una fugaz experiencia sexual ajena

46.- «Lulú le confesó que estaba deseando morir, de verdad, sin romanticismo alguno; creía que nunca llegaría a vivir bien» (2, 2: p. 103); «Sin duda le atraía la idea de acabar, y de acabar de una manera melodramática. Decía que no le gustaría llegar a vieja» (2, 5: p. 115).

47.- «Sin casarme; ¿por qué no?» (2, 5: p. 115).

48.- «Ella comprendía que no gustara a los hombres» (2, 2: p. 103); «Para una mujer que no es guapa, como yo, y que tiene que estar siempre trabajando, como yo, la cosa no tiene gran importancia» (2, 5: p. 115).

49.- «Antes de casarse llevé a Lulú a ver a su tío Iturriz y simpatizaron» (7, 2: p. 290).

50.- Téngase en cuenta lo expuesto *supra* sobre la preferencia de Iturriz por el artificio en oposición a la crueldad irracional de la naturaleza.

51.- «El embarazo produjo en Lulú un cambio completo; de burlona y alegre la hizo triste y sentimental. / Andrés notaba que ya le quería de otra manera; tenía por él un cariño celoso e irritado; ya no era aquella simpatía afectuosa y burlona tan dulce; ahora era un amor animal. La naturaleza recobraba sus derechos. Andrés, de ser un hombre lleno de talento y un poco *ideático*, había pasado a ser su hombre [...]. Ella quería que le acompañara, le diera el brazo, se sentía celosa, suponía que miraba a las demás mujeres» (7, 3: p. 299).

52.- En palabras del propio Aracil: «A mí la moralidad no me preocupa» (6, 2: p. 256). Recuérdese que tanto Andrés como Lulú condenan su proceder con Niní, abiertamente utilitario y aprovechado.

53.- Es muy posible que nos encontremos de nuevo ante un nombre semánticamente motivado, inspirado en las leyendas cosmogónicas del mundo griego. El correlato helénico a la caída del hombre está representado, en efecto, por la historia de Pandora y Epimeteo (hermano del prudente Prometeo, benefactor de la humanidad a costa de desobedecer a los dioses). Se puede decir que Pandora es la Eva griega, la mujer primigenia, de increíble hermosura, cuya curiosidad acaba por traer la perdición al ser humano, que se ve súbitamente desposeído de los placeres de una Edad de Oro, en la que vivía exento de toda suerte de enfermedades y males. Nótese el revelador parecido etimológico entre ambos antropónimos: Dorotea = “regalo de dios” (δῶρον “regalo” + θεός “dios”) ≈ Pandora = “todos los regalos” (πᾶς, πᾶσα, πᾶν “todo” + δῶρον “regalo”, en alusión a la gran cantidad de dones con que la adornaron los dioses en el momento de crearla, como “trampa” para los desobedientes mortales). Una vez más, los juegos antropónimos sellan la unión conceptual y funcional de un personaje de la novela con otro de la tradición, ampliando el universo significativo del relato y enriqueciendo la capacidad multialusiva inherente a todo lo literario.

a sus proyectos existenciales. Ella es, sin lugar a dudas, la auténtica Eva del relato: madre y esposa, sumisa a su marido, fértil, vital, apetecible, hermosa, pasional, tentadora; en suma, el eterno femenino en toda su convencionalidad heredada. Como se podrá ver, sus rasgos se oponen frontalmente a los de Lulú-Lilit, la otra cara del ser mujer en el libro de Baroja. Como Eva según los intérpretes cabalistas, Dorotea será la segunda mujer importante de la vida de Andrés-Adán; la diferencia reside en que este indeciso Adán madrileño volverá a los poco convencionales brazos de Lilit, intentando sacar adelante un proyecto de vida al margen de la sociedad, de acuerdo con el doloroso fruto del árbol de la ciencia. Pero el deseo de Lulú de naturalizar su anómalo matrimonio acabará por traer el sufrimiento y la muerte de todos los seres inadaptados de la novela, a excepción del pragmático Iturrioz, que levanta acta del trágico desenlace.

Pero el vínculo más indiscutible de Lulú con la diabólica Lilit es el inexorable destino que encadena a ambas: la maldición de parir hijos muertos y hacer sucumbir a las madres en los partos. Es el castigo por haber desobedecido el mandamiento *eugenético* de Iturrioz. La crueldad de la naturaleza se acaba imponiendo sobre la imperturbabilidad artificial del matrimonio de Andrés y Lulú, desde el mismo momento en que penetra en la cabeza de aquélla el deseo instintivo de alumbrar una criatura. Será la caída definitiva del hombre, su expulsión de una vida para la que nunca estuvo preparado.