

# ANÁLISIS DE VARIANTES EN LOS PRIMEROS CUENTOS DE PÍO BAROJA

Ascensión Rivas Hernández  
Universidad de Salamanca

Pío Baroja inició su carrera de escritor en 1890 con la publicación de varios artículos sobre la literatura rusa en el diario *La Unión Liberal* de San Sebastián<sup>1</sup>; tenía diecisiete años y cursaba el tercer año de la carrera de Medicina. A éstos le siguieron otros dos en *La Voz de Guipúzcoa* (sobre Silverio Lanza el primero y sobre la poesía romántica y modernista el segundo)<sup>2</sup>, y aún otros dos en *El Liberal* de Madrid en los que elaboró la semblanza de dos novelistas franceses (Octavio Feuillet y Elias Berthet) con motivo de su fallecimiento<sup>3</sup>.

Los primeros cuentos de Baroja aparecieron en el periódico madrileño *La Justicia* tres años más tarde. Por aquel entonces la familia del escritor se encontraba en Valencia, donde Pío terminó sus estudios de Medicina e inició la preparación al Doctorado. Es ahora cuando enferma de tuberculosis su hermano Darío, y cuando seguramente se gesta su visión amarga de la vida. El miedo al contagio; el sufrimiento de Darío; sus problemas con los estudios; el ambiente de la época; sus lecturas de Schopenhauer, Baudelaire, Poe o Verlaine... «Todo ello le inclinaba a ese pesimismo agudo que es la marca esencial de su íntimo ser, entonces» (Urrutia, 1973: 210), y que se manifiesta con nitidez en los escritos de la época.

Después de los cuentos de *La Justicia*, Baroja siguió publicando artículos, nuevas ficciones breves y reelaboraciones de las primeras en periódicos como *El Ideal*, *El País*, *El Nervión*, *La Voz de Guipúzcoa*, *El Globo* o *El Imparcial*, y en 1900 reunió algunas de ellas<sup>4</sup> en un solo libro que publicó con el título de *Vidas sombrías*<sup>5</sup>. En estos primeros

---

<sup>1</sup> Se trata de «Cuentos populares» (nº 321 del 10 de febrero); «Desde su origen hasta fines del siglo XVIII» (nº 324, del 13 de febrero); «El clasicismo» (nº 328, del 17 de febrero); «El Romanticismo.- Primera Parte» (nº 331, del 20 de febrero); «El Romanticismo.- Segunda Parte» (nº 336, del 25 de febrero); «El Naturalismo.- Su origen» (nº 340, del 1 de marzo); «Naturalismo: Gogol» (nº 345, del 6 de marzo); «El Naturalismo: Turguenieff» (nº 349, del 10 de marzo); «El Naturalismo: Dostoievsky» (nº 356, del 17 de marzo); «El Naturalismo: Tolstoi» (nº 363, del 24 de marzo); «El Nihilismo: Herten» (nº 371, del 1 de abril); «El Nihilismo: Bakunine» (nº 377, del 8 de abril) y «El Nihilismo: Tschernyshevsky» (nº 390, del 22 de abril). Estos artículos revelan el conocimiento temprano que tenía Baroja de la literatura rusa (Urrutia, 1973: 11-35).

<sup>2</sup> Son dos artículos elaborados conjuntamente por Pío y Darío Baroja que revelan el parentesco espiritual entre los dos hermanos y su mayor proximidad de temperamento frente a Ricardo, el pintor.

<sup>3</sup> Beatriz de Ancos recoge una gran cantidad de información sobre los artículos y sobre los periódicos en los que colaboró Baroja en *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, 1998.

<sup>4</sup> Según Senabre (1998a: 8), esa selección de cuentos constituye una primera criba del joven Baroja sobre lo que «había planteado, muy probablemente, como una etapa de aprendizaje».

<sup>5</sup> Rodríguez Serra rechazó el manuscrito que finalmente fue publicado en la imprenta de Miguel Pereda en enero de 1900. De los 500 ejemplares que salieron en la primera edición sólo se vendieron 150, aunque escribieron sobre el libro en los periódicos Unamuno, Eduardo Marquina y Pedro Corominas entre otros. Vid. R. Vázquez Zamora, 1961: 79. Senabre (1998a: 9) explica con claridad la razón del fracaso de los cuentos entre el público lector: «Frente a los relatos con desarrollo argumental nítido de doña Emilia Pardo Bazán, de *Clarín* y, en general, de los narradores de la Restauración, Baroja ofrecía bosquejos, apuntes, sugerencias, sensaciones más que historias completas. Lo narrativo no se hallaba tanto en el

cuentos se encuentra en ciernes el gran novelista que será Baroja: su sentido del sufrimiento humano, tan matizado; su lirismo; su fondo sentimental (Campos, 1979: 535); sus tramas porosas, por las que circula el aire de la vida; sus finales abiertos; sus magníficas descripciones de paisajes; sus pinceladas rápidas, que definen con escasos aunque certeros rasgos a un personaje; los diálogos, tan vívidos...

El cotejo entre los relatos originales, las segundas (e incluso terceras) versiones, y aquellas que definitivamente concluidas fueron editadas en *Vidas sombrías*, nos permite acceder al taller del escritor y participar en el gran debate sobre el estilo del novelista vasco. Críticos como Madariaga (1924::1961: 121-129), Corpus Barga (1925::1961: 130-142) y Salaverría (1926::1961: 153-157) censuran en Baroja el descuido de la prosa, sus errores gramaticales<sup>6</sup> y su desaliño<sup>7</sup>, aunque años antes Ortega había lanzado ya algunos zarpazos sobre la escritura del novelista. El primero en defender el estilo de Baroja fue *Azorín*, que con sensibilidad moderna y lealtad de amigo, se expresa en estos términos en el temprano 1903:

No existe hoy en España ningún escritor más sencillo. Baroja escribe con una fluidez extraordinaria. La sensación va directa y limpiamente del artista al lector, sin retóricas complicadas y sin digresiones, sin adjetivos innecesarios. Tales son las condiciones supremas del escritor: la claridad y la precisión. (1903::1961)

Muchos años después, en febrero de 1946, el mismo *Azorín* pone de manifiesto lo inquebrantable de esa lealtad cuando se refiere al vitalismo y a la falta de retórica de la prosa barojiana, en relación con el profundo sentido humano de la vida que tiene el escritor<sup>8</sup>:

¿Cómo no ha de ser leída una prosa que es vital y no ficticia; que es producto de una fisiología y no de una fórmula? El mundo creado por Baroja es grande; el sentido que Baroja tiene de la vida es un sentido humano. Con Baroja estamos como en un lugar seguro; Baroja nos da la seguridad de lo elemental, de lo espontáneo, de lo primigenio. (1988)

Uno de los motivos que más eficazmente contribuyó a avivar la polémica sobre el estilo de Baroja fue la misma participación del autor en numerosos artículos, en los ensayos y finalmente en las *Memorias*. Desde sus primeros escritos, el novelista vasco se erigió en adalid de una forma de escritura sencilla y clara, extraordinariamente alejada del retoricismo que caracterizó a los autores decimonónicos, y todavía en textos de su última etapa como «La cuestión del estilo» (1943) mantiene opiniones parecidas cuando asegura con Bufón que «una obra bien escrita [...], es una obra clara, precisa, bien pensada, con unidad de ideas elegantes, [y] con un equilibrio interior» (p. 1062).

Algunos críticos se preguntan si la sencillez barojiana, de la que nadie duda, es consciente o inconsciente, es decir, si Baroja era un descuidado, un despreocupado de la

---

relato de acciones como en la introspección, en el buceo hacia el interior de los personajes para extraer sus estados de ánimo, sus sentimientos más íntimos, sus congojas, sus más ocultas esperanzas».

<sup>6</sup> Recientemente, M<sup>a</sup> J. Korkostegi (1998: 30-32) ha matizado la teoría de un Baroja peleado con la gramática.

<sup>7</sup> Para un resumen sobre la polémica barojiana a propósito del estilo, *vid.* F. Bello Vázquez, 1988, 15-61.

<sup>8</sup> También Andrenio defiende el estilo barojiano en estos términos: «Baroja tiene un estilo natural, descuidado, lo menos literario posible: un estilo sin estilo, pero muy expresivo y penetrante. La palabra está reducida a servir a la imagen o a la vida, sin que le permita recrearse en sí misma [...]». Andrenio, *Índice de Artes y letras*, números 70-71, Madrid, 1954, p. 27, recogido por F. Bello Vázquez, 1988, p. 20.

escritura, o si, por el contrario, la fluidez de su estilo es producto de su exigencia sobre el texto. La opinión que tiene de ello Eugenio G. de Nora no admite dudas:

No; la sencillez barojiana no es resultante de la incuria del escritor, ni de un pretendido desprecio por la forma; surge como manifestación honda e insustituible de su personalidad, es su *forma* de escribir, con plena conciencia y dominio. La confusión posible se origina en que esa precisión y sobriedad (no trabajosas, sino alegres, precisamente por sencillas), como expresan una visión intensa y dinámica de las cosas, no ahogan ni cortan la *fluidez* del relato, y esta fluidez se confunde, equivocadamente, con la facilidad despreocupada del que escribe a vuelapluma. (1958::1979: 116)<sup>9</sup>.

José Alberich se refiere a un estilo formado a lo largo del tiempo, fruto de una afanosa búsqueda, con voluntad a un tiempo consciente e instintiva:

Todo esto indica que el estilo del Baroja maduro no es esa exudación espontánea y sin esfuerzo que muchos creen fluye naturalmente de la personalidad del escritor, sino que es, como todo estilo que merece tal nombre, el resultado de una trabajosa búsqueda, de un proceso formativo en que interviene la persona toda del artista, un estilo que se 'hace' a impulsos de una voluntad más o menos consciente, pero instintivamente segura. (1966: 76)

Pues bien, estas apreciaciones de Nora y Alberich, intuitivas y generales, se corroboran en un cotejo detallado de variantes que es, precisamente, el cometido de este trabajo. Para llevarlo a cabo he partido de la versión definitiva de los primeros cuentos de Baroja editados en *Vidas sombrías*, así como de las versiones previas que de los mismos habían ido apareciendo en periódicos desde 1893<sup>10</sup>. Una lectura atenta de varias versiones permite acceder al laboratorio del escritor, allí donde se gesta su prosa y las palabras comunes se aúnan de una determinada forma y se convierten en estilo. El análisis de las variantes en el caso de Baroja, nos muestra a un autor muy interesado por la descripción, que elimina adjetivos por su falta de pertinencia, cambiándolos por otros semánticamente más adecuados, o con mayor cadencia y sonoridad, o más coherentes con el resto de las palabras del sintagma. Y también nos revela, en algunos casos, a un autor primerizo y titubeante, que aunque por su carácter tiende a la sencillez, a veces se deja arrastrar por un estilo de época que ha aprendido en sus horas dilatadas de lector incansable. Pero de cualquier manera nos permite asistir a la evolución de unas formas más retóricas y encorsetadas hacia otras más simples y más libres, que deriva en una prosa casi siempre mejorada y sobre todo más personal.

En esta primera parte del trabajo, del que espero haya una continuación, he analizado trece cuentos de *Vidas sombrías* y las versiones anteriores que de ellos aparecieron fundamentalmente en dos periódicos: *La Justicia* de Madrid y *La Voz de Guipúzcoa*<sup>11</sup>. Se trata de los primeros relatos de Baroja, y alguno de ellos cuenta con tres versiones distintas. Como en la mayoría de los casos también se ha producido un

---

<sup>9</sup> Un poco más adelante Nora insiste en la misma idea: «Es además evidente que un escritor tan poco frívolo, tan apasionado por la verdad, tan ávido de justicia como Baroja, no puede tener un estilo flojo y descuidado; la sencillez y la facilidad aparentes, cuando van acompañadas de la precisión, no son dones gratuitos, sino cualidades conseguidas por el esfuerzo de una conciencia tensa y exigente, siempre en guardia» (117).

<sup>10</sup> He contado para ello con la inestimable ayuda de los dos volúmenes que con el título de *Hojas sueltas* publicó Luis Urrutia en 1973, donde se recogen los primeros escritos de Baroja (desde 1890 hasta 1904), que estaban desperdigados y olvidados en publicaciones periódicas.

<sup>11</sup> Para mayor información sobre estos periódicos (ideología, redactores, textos de Baroja publicados allí, etc.), *vid.* B. de Ancos, 1998, pp. 57-61.

cambio de título, a continuación especifico los que corresponden a cada uno de ellos, así como el lugar y la fecha en la que aparecieron:

<i>Vidas sombrías</i>	<i>La Justicia</i>	<i>La Voz de Guipúzcoa</i>
«Parábola» .....	«El bien supremo» (1894)	
«La vida de los átomos» .....	«Danza de átomos» (1893)	
«La sima».....	«En el siglo XIX» (1893)	
«El amo de la jaula» .....	«La muerte y la sombra» (1894)	
«Las coles del cementerio».....	«La farsa del sepulturero»(1894).....	«La farsa de Pachi»(1896)
«Grito en el mar».....	«Día de niebla» (1894)	
«Noche de médico».....	«La operación» (1895).....	«Noche de médico»(1896)
«El carbonero» .....	.....	«El carbonero» (1896)
«Marichu» .....	.....	«El remedio» (1896)
«Errantes».....	.....	«El charlatán» (1896)
.....	.....	«Errantes» (1899)
«De la fiebre».....	.....	«Visiones» (1896)
.....	.....	«De la fiebre» <sup>12</sup> (1899)
«Mari Belcha».....	.....	«Mari Belcha» <sup>13</sup>
«El vago».....	.....	«El vago» <sup>14</sup> .

Previo a un cotejo pormenorizado de variantes se impone analizar otros cambios que afectan a aspectos más generales. Concretamente me voy a referir a los que atañen al título de los cuentos, a la persona gramatical utilizada en ellos, al humor y al vasquismo.

## EL TÍTULO

Cuando Baroja revisa los cuentos para una nueva publicación, a menudo las variantes no son sólo estilísticas, sino que atañen a algo más general que afecta al sentido último de los textos. Y esto, a veces, se manifiesta en el título.

«La vida de los átomos» de *Vidas sombrías* sugiere una historia de mayor calado que la narrada en «Danza de átomos», tal como sucede, en efecto, en el interior del relato. En «La sima» (*Vidas sombrías*) se pone el acento en el lugar geográfico donde sucedieron los hechos, mientras en la versión de *La Justicia*, que lleva por título «En el siglo XIX», el énfasis recae sobre el tiempo, ya remoto en las postrimerías del año 1893, que marca el atraso y la ignorancia de un pueblo. Del mismo modo, el cambio de

<sup>12</sup> Este cuento tuvo una nueva versión igual a ésta en *El País* (1-VII-1899).

<sup>13</sup> «Mari Belcha» tuvo otra versión en *El Nervión* de Bilbao que no se diferencia apenas de la que apareció en *Vidas sombrías* (Vid. Pío Baroja, *Hojas sueltas I*, p. 313). Tampoco se distingue ésta mucho de la de *La Voz de Guipúzcoa*.

<sup>14</sup> «El vago» se volvió a reeditar en *El tablado de Arlequín* (1904), libro formado por artículos. Su inclusión en los dos volúmenes (el que recoge los cuentos y el que reúne los ensayos) es clara muestra de que Baroja camina a veces sobre el borde de los géneros. El texto es una estampa situada en un espacio y en un tiempo determinados (el Madrid de finales del siglo XIX) que describe desde un punto de vista muy barojiano (con humor y cierta ironía distanciadora) una figura característica de la época. Aquí la historia es mínima, como también lo es la narración, que se diluye aún más en la versión de *Vidas sombrías*. Por ello, el texto puede ser interpretado como un cuento sin apenas acción y como un ensayo que utiliza elementos ficcionales para transmitir mejor el mensaje.

título de «La muerte y la sombra» (*La Justicia*) por «El amo de la jaula», tan diferente, también se debe a una nueva orientación del mensaje principal. En la primera versión domina la idea de la muerte en relación con la ausencia de luz, con el declinar del día, mientras en la segunda se pone mayor énfasis en mostrar a un Dios —*el amo de la jaula*— que ha abandonado al hombre y ya no atiende a sus plegarias. Asimismo, «Día de niebla» es reflejo del interés temporal y más general del autor, frente a «Grito en el mar», que subraya, como lo hace la misma historia, el sonido animal y desgarrador que nace de la garganta de quien está a punto de ahogarse en el mar y que sobrecoge la sensibilidad del protagonista. También se manifiesta un cambio de orientación en «Errantes» frente a «El charlatán». En este último título, correspondiente a la versión de *La Voz de Guipúzcoa*, el autor pone el acento en la profesión del protagonista y se ve reflejado en toda la parte final del cuento, desaparecida en las dos versiones posteriores. El título adoptado tanto en la segunda versión de *La voz de Guipúzcoa* como en la definitiva de *Vidas sombrías* —«Errantes»— subraya la preponderancia que se le concede ahora al núcleo familiar y a su vagabundeo, lo que a su vez redundaba en la idea, expresada en el texto, de que la pobreza no es obstáculo para la felicidad. Otros títulos como «Noche de médico» (*La Voz de Guipúzcoa* y *Vidas sombrías*) frente a «La operación», también ponen el acento en el protagonista, que además, y como le corresponde por su papel más activo, pasa a ser el narrador en ambos casos.

En algún cuento, incluso, nos encontramos con tres títulos, uno para cada versión: «La farsa del sepulturero», aparecido en *La Justicia*; «La farsa de Pachi», que vio la luz en *La Voz de Guipúzcoa* y «Las coles del cementerio», publicado en *Vidas sombrías*<sup>15</sup>. Como se puede observar, los dos primeros son muy semejantes: frente al sustantivo *sepulturero*, de evidente carácter funerario, el autor ha optado por el nombre de *Pachi*, despojado de connotaciones lúgubres. Pero además, al tratarse de un hipocorístico vasco, pone de manifiesto la tendencia, ya incipiente en las publicaciones guipuzcoanas y muy acusada en las versiones de *Vidas sombrías*, de acentuar el vasquismo de las narraciones. A ello también responde el cambio en el título de «El remedio» por el de «Marichu»<sup>16</sup> en otro cuento que forma parte del libro definitivo. Finalmente, «Las coles del cementerio», de título tan diferente, revela el cambio de orientación del contenido, y resume la ironía implícita en la versión de *Vidas sombrías* al mostrar el triunfo moral de Pachi sobre la burguesía hipócrita de su pueblo, que desconoce el origen de las coles tan sabrosas que se venden en el mercado. El nuevo título, pues, carga el cuento de una ironía y de un humor que revelan la victoria callada e inteligente del sepulturero.

Continuando esta misma tendencia, en «Visiones» / «De la fiebre» el cambio revela la importancia que Baroja concede al título de sus relatos. El término *visiones* tenía un carácter demasiado general y no explicaba satisfactoriamente la causa de las alucinaciones experimentadas por el protagonista. De ahí que, iniciado el relato, se hiciese necesario informar sobre su origen febril. Pero al cambiar el título, el término clave queda fuera del cuento, y ya no es imprescindible utilizarlo en el interior. El relato, entonces, se inicia *in medias res*, introduciendo de lleno al lector en la pesadilla provocada por la fiebre e intensificando de forma extraordinaria la sensación onírica. Finalmente, «Parábola» (que sustituye a «El bien supremo») se inscribe dentro de un ámbito evangélico, ya iniciado en el lema del *Eclesiastés* que lo introduce. En esta

---

<sup>15</sup> En su artículo «La elaboración del estilo en el primer Baroja» (1972, p. 99), Luis Urrutia se refiere, incluso, a un cuarto título («Pachi») que fue publicado en 1899 en *El País*.

<sup>16</sup> Aunque «El remedio» apareció en *La Voz de Guipúzcoa*, lo cierto es que se trata de la primera versión, no sometida a revisión, por lo tanto, por parte del autor.

versión, según Luis Urrutia (1972: 102), se transparenta una honda preocupación por Nietzsche, «con la voluntad de introducirse en los problemas religiosos y de las relaciones entre las religiones y la moral, con la intención entonces vigente en él [Baroja] y en Martínez Ruiz, de escribir juntos un libro sobre la iglesia y los jesuitas».

## CAMBIO EN LA PERSONA GRAMATICAL

Pero en el tránsito de una versión a otra no sólo encontramos variantes estilísticas o transformaciones del contenido que afectan al título del relato, ya que en ocasiones es posible aislar cambios en la persona gramatical utilizada que, naturalmente, afectan a la perspectiva narrativa. En este sentido, es más frecuente el uso de la tercera persona en la primera versión, y del *yo* en la segunda, aunque también hay ejemplos de lo contrario. El cuento titulado «El bien supremo», que fue publicado en *La Justicia*, está escrito en tercera persona, pero la versión que vio la luz en *Vidas sombrías* —«Parábola»— utiliza la primera. En un relato como éste, en el que se pretende ser didáctico y enseñar al lector que la ambición no sirve para conquistar la felicidad, el uso de la primera persona resulta extraordinariamente valioso, porque el mensaje gana en inmediatez y en ejemplaridad. Lo que se cuenta allí no le sucede a un ser lejano y semianónimo, a un él distante observado desde una atalaya que no implica al narrador, sino al actor mismo de los hechos. En «Noche de médico» también es el *yo* el que toma las riendas de la narración para expresar desde la experiencia íntima y personal el dolor de estar vivo, la amarga tristeza del que nace llorando y muere solo<sup>17</sup>. La expresión del sentimiento es entonces más intensa porque se transmite desde la experiencia vivida y no desde la distancia que impone la tercera persona, como sucedía en la versión de *La Justicia* —«La operación»—. El mismo cambio encontramos en «La vida de los átomos» (*Vidas sombrías*) frente a «Danza de átomos» (*La Justicia*), pero en «La sima» el caso es, justamente, el contrario. En la versión del periódico, que tiene por título «En el siglo XIX», el autor optó por utilizar las formas narrativas de primera persona, empleando el recurso, tan apreciado por Baroja (Rivas Hernández, 1998b), de fingir que la historia la cuenta un amigo del primer narrador-editor. Pero frente a esta situación, en el cuento de 1900 nos encontramos ante un narrador heterodiegético que actúa con un alto grado de omnisciencia. En la versión de *La Justicia* interesaba poner el acento en las sensaciones generadas en el narrador por una situación vivida de primera mano, pero en el cuento de *Vidas sombrías* se privilegian otros aspectos que sólo se pueden manifestar desde la narración en tercera persona: la relación del abuelo con el muchacho (desconocida por un paseante ocasional); la recogida del habla rústica de los pastores (más verosímil si la hace un narrador omnisciente); la descripción, muy detallada y muy cuidada, de espacio geográfico y personajes, así como el carácter elíptico y literario del desenlace. Todos estos datos revelan, una vez más, a un autor plenamente consciente que tiene en cuenta hasta los más mínimos detalles cuando está escribiendo. Lejos queda, pues, la imagen

---

<sup>17</sup> En «Mari Belcha», relato hermosísimo, lleno de hondura, lirismo y sentimiento contenido, se repite el motivo de que el hombre nace llorando: «Por fin, tras hacernos esperar a todos, viniste al mundo, llorando desesperadamente. ¿Por qué llorarán los hombres cuando nacen? ¿Será que la nada de donde llegan es más dulce que la vida que se les presenta?» (p. 984). Todas las citas de *Vidas sombrías* corresponden a la edición de las *Obras Completas VI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pp. 977-1048.

de un Baroja despreocupado o inconsciente, que en cierto modo se creó él mismo en sus ensayos.

## EL HUMORISMO

Otro de los aspectos generales del cotejo entre las versiones de los cuentos en periódicos y en *Vidas sombrías* afecta a la presencia más acusada del humor en los relatos del libro, que se irá intensificando a lo largo de toda la obra del autor. De hecho, en 1919 Baroja publicó un ensayo, *La caverna del humorismo*, cuyo tema central es precisamente el humor.

En «La vida de los átomos», a la propiedad de *indivisible* del átomo se le añade la de *insecable*, término que, por su valor dilógico, puede producir cierta comicidad. Sólo en su segunda acepción, la que deriva de *insecare*, tiene sentido en el relato, pero la que lo vincula con *secar* (derivado de *seco* del lat. *siccus*) lo convierte en una forma absurda y cómica, y con ello juega el autor.

Un poco más adelante, en el mismo cuento de *Vidas sombrías*, volvemos a encontrar un rasgo de humor que no aparece en la versión anterior. Están hablando los átomos y toma la palabra el átomo inteligente:

Eso que dices del divorcio [...] no prueba más sino que estamos más adelantados que vosotros. ¿Qué átomo que tenga dos átomos de sentido común soporta una mujer para toda la vida? (p. 1043)

Ciertamente, dudo mucho de la oportunidad de este comentario, leído además un siglo después de su escritura, pero lo que me interesa mostrar es esa tendencia hacia el humor en los cuentos de *Vidas sombrías*. Lo mismo sucede en «Las coles del cementerio», donde se hacen explícitos ciertos temas de conversación, alguno de los cuales llega incluso a reproducirse por el carácter jocoso que acompaña al asunto sexual cuando se trata con ligereza. De la misma manera hay que entender el fingido acento andaluz del alcalde para que no se descubra su origen vascongado, que si bien ya aparecía en la segunda versión del relato, lo cierto es que sólo en *Vidas sombrías* se adorna con la reproducción fonética. En este mismo relato, además, contamos con la ironía dulce y el humor amable que transmite el desenlace final y que refleja el triunfo inteligente de Pachi. Finalmente, la versión de «El vago» que aparece en el libro, es, sin duda, la más paradójica, la más cínica, la más irónica y la más humorística de las dos.

## EL VASQUISMO

Un nuevo dato objetivo que se puede extraer del cotejo de estos primeros cuentos es el de una mayor presencia del vasquismo en las versiones de *Vidas sombrías*. En el libro de 1900 aparecen palabras, expresiones e incluso versos en vasco, no siempre traducidos por el narrador. Son numerosas las ocasiones en las que el mismo Baroja defiende el estilo vasquista de sus escritos, por ser el vasco la lengua escuchada desde la infancia. Así, en *Juventud, egolatría* (1917::1976: 173) leemos:

¿Por qué yo, que soy vasco, que no oigo hablar el castellano con los giros de Ávila o de Toledo, he de emplearlos? ¿Por qué he de dejar de ser vasco para ser castellano, si no soy?

Pero también es frecuente en estos primeros cuentos la presencia de términos que reflejan la cultura y la idiosincrasia vascas, como *Aurrescu*, *zorricos* o incluso *boina*, que es la gorra con la que se toca el protagonista de «Las coles del cementerio» frente al *sombrero de castor* que lleva sobre la cabeza en «La farsa del sepulturero». Además, en los relatos que conforman *Vidas sombrías* se prefieren los hipocorísticos vascos para los personajes, cuando en versiones anteriores se había optado por nombres castellanos. Es así como los relatos de 1900 están poblados por los *Chomin*, *Pachi*, *Blasido* o *Marichu*, frente a la ausencia de nombres o a los *Tomás*, *Justa* o *Lorenza* de la primera versión. Es cierto que cuando existen varios cuentos la tendencia hacia el vasquismo se intensifica en las revisiones, y que aumenta más aún si aparecen en periódicos guipuzcoanos, pero también lo es que el ambiente y los rasgos más significativos de la cultura vasca tienden a caracterizar los relatos definitivos de *Vidas sombrías*.

## VARIANTES ESTILÍSTICAS

Al principio de mi trabajo me referí al notable interés de Baroja por el estilo. Las críticas recibidas en su dilatada carrera y su propia tendencia al autoanálisis facilitaron sobremanera la reflexión teórica del novelista a propósito de su modo de escritura. Desde sus publicaciones iniciales en *El Ideal*, donde explica por medio de una alegoría las diferencias entre el arte y la realidad<sup>18</sup>, o sus primeros ensayos recogidos tempranamente en *El tablado de Arlequín* (1904)<sup>19</sup>, hasta los textos de las *Memorias* (1944-1948)<sup>20</sup> y los diversos escritos que recogen el pensamiento artístico del autor, Baroja mostró un interés poco disimulado por asuntos como la composición, las relaciones entre literatura y vida, los géneros, la verosimilitud, la técnica, la descripción, los personajes o el estilo. Pero a pesar de la distancia entre aquellas primeras reflexiones y las que aparecen, por ejemplo, en *La intuición y el estilo* (1948), nuestro autor siempre manifestó una coherencia de pensamiento digna de elogio<sup>21</sup>, que en cuestiones de estilo se resume en *sencillez, claridad y antirretoricismo*. Ya en 1904 Baroja se expresaba en estos términos:

Soy un alma clara, un espíritu transparente; pero de puro transparente algunos se figuran que soy oscuro y tenebroso. *El tablado de Arlequín, O.C., V, p. 69*

---

<sup>18</sup> Vid. «En defensa del arte», publicado en *El Ideal*, n° 358, el 27 de marzo de 1894, y reproducido en Pío Baroja (1973), *Hojas sueltas I*, pp. 205-208.

<sup>19</sup> Y reproducidos en las *Obras Completas*, V (1976), pp. 9-152.

<sup>20</sup> Las *Memorias* de Baroja están recogidas en el tomo VI de las *Obras Completas* con el título de *Desde la última vuelta del camino*, y las componen cinco volúmenes: *El escritor, según él y según los críticos* (1944), *Familia, infancia y juventud* (1944), *Final del siglo XIX y principios del XX* (1945), *Galería de tipos de la época* (1947) y *La intuición y el estilo* (1948).

<sup>21</sup> En la «Contestación al discurso de ingreso de don Pío Baroja en la Academia Española» (12- mayo-1935), G. Marañón llega a afirmar: «Su repertorio ideológico podrá ser aceptado o no, pero hay que descubrirse ante su integridad». Recogido en F. Baeza (ed.), *Baroja y su mundo II*, 1961, pp. 213-222. La cita está en la p. 222. El mismo Baroja se refiere en ocasiones a su identidad de criterio artístico a pesar del paso del tiempo. En *La intuición y el estilo* se reproduce el artículo «Figurines literarios» de 1899 (pp. 1061-1062. Vid. la nota siguiente) para demostrar, precisamente, esa identidad de pensamiento, y un poco más adelante afirma: «Defendiendo estos puntos de vista, quizá algo vulgares, escribí algunas veces artículos medio doctrinales, y creo que no he variado mucho de opinión» (p. 1084).



Y en 1934, en «La formación psicológica de un escritor», su opinión a propósito de su ideal de escritura seguía siendo la misma. En el siguiente fragmento vuelve a referirse a la virtud de la *claridad*, que aquí está acompañada de la *precisión*:

[...] no me he dedicado a estudiar las bellezas posibles del idioma, porque no creía mucho en ellas. Mi cuidado principal ha sido expresar con claridad mis ideas y mis sensaciones. [...] No he sentido nunca la necesidad de más palabras para expresarme en castellano; lo que sí he echado muchas veces de menos ha sido la claridad y la precisión. (1976: 863)

Desde el principio hasta el final, pues, Baroja manifestó un mismo deseo de claridad y de transparencia, vinculado a un alejamiento de la retórica utilizada por los autores de la generación anterior, que encorsetaba el texto; o por la de sus contemporáneos modernistas, a los que les reprocha que «lo mismo le[s] da decir una idea que no decir nada», y que tienen «en vez de cerebro, un aparato reproductor de adjetivos»<sup>22</sup>.

Una mirada somera a las variantes de los primeros cuentos es reveladora de lo que, en palabras que el propio novelista rechazaría, podríamos denominar su *filosofía artística*. En términos muy generales se puede afirmar que cuando el autor somete su obra a revisión, el deseo de mejorarla se resuelve de forma positiva en la mayoría de los casos. Ya me he referido al uso esmerado de la perspectiva narrativa o a la importancia del título en las narraciones. Pero además, en los cuentos se observa una evolución estilística que, partiendo de formas más estereotipadas o manieristas desemboca en otras más simples, más sencillas, más claras. Se puede afirmar, entonces, que en *Vidas sombrías* hay un mayor deleite del escritor en la descripción, que es aquí más ajustada al asunto y menos libresca; una mayor concreción en la expresión; un uso menos amanerado y más consciente de las palabras y un modo de escritura formalmente menos retórico aunque más elaborado<sup>23</sup>. En definitiva, en el libro de 1900 se observa una depuración del estilo, fruto de un trabajo consciente, casi de artesano empeñado en pulir el léxico, la frase, el contenido, para sacar de ello algo más profundo y de líneas más puras.

Si comparamos «En el siglo XIX» y «La sima»<sup>24</sup> descubriremos enseguida que se trata de dos versiones muy diferentes. De hecho, entre todos los elementos que configuran ambos relatos sólo un motivo permanece: el del muchacho perdido al caerse en el interior de una cueva inaccesible. Como ya he señalado, el cambio en la persona gramatical implica también un cambio de perspectiva, porque si en el relato de 1893 interesaba contar la superstición religiosa e insolidaria de un pueblo de campesinos, en el cuento de *Vidas sombrías* destacan más otros aspectos, como la relación entre el abuelo y el zagal, el habla rústica de los pastores o la descripción detallada del espacio y los personajes. En «La sima» se observa una complacencia en el estilo que no existe en la versión anterior. En primer lugar, sobresale una descripción del paraje en la atardecida con neologismos como el compuesto «azuladoplomiza», en referencia a las montañas lejanas de la sierra. De la descripción del pastor destacan los rasgos de color y

---

<sup>22</sup> Pío Baroja, «Figurines literarios», *El País*, 24- IV-1899, reproducido en Manuel Longares (ed.) (1972) *Pío Baroja: escritos de juventud (1890-1904)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, pp. 230-234.

<sup>23</sup> En *El escritor según él y según los críticos* (1944), Baroja confirma la dificultad inherente a la sencillez: «Ahora, escribir con sencillez es muy difícil y exige mucho tiempo, más de lo que la gente se figura». *O. C.*, VII, pp. 389-390.

<sup>24</sup> «En el siglo XIX» está recogido en *Hojas sueltas*, I, pp. 140-143, y «La sima» en *O. C.*, VI, pp. 1021-1025.

textura: la «anguarina de paño amarillento», los «zahones de cuero», la «montera de piel de cabra», la «mano negruzca como la garra de un águila», el «cayado blanco de espino», las «mejillas rugosas como la corteza de una vieja encina», la «barba [...] no afeitada, blanquecina y sucia», mientras de la descripción del zagal sobresale su vida desbordante, reflejada sobre todo en la explosión de sonidos que surgen a su alrededor:

El zagal, rubicundo y pecoso, correteaba seguido del mastín, hacía zumbar la honda trazando círculos vertiginosos por encima de su cabeza y contestaba alegre a las voces lejanas de los pastores y de los vaqueros, con un grito estridente, como un relincho, terminando en una nota clara, larga, argentina, carcajada burlona, repetida varias veces por el eco de las montañas. (p. 1022)

El zumbido de la honda (que se escucha en la repetición de la [θ]), las voces de los pastores y vaqueros, el grito estridente del zagal, y como colofón esa nota *clara, larga, argentina* (nótese la marcada acentuación trocaica, la insistencia en la vibrante simple, la abundancia de la vocal abierta —que subraya la claridad del sonido—, así como la triple adjetivación, tan característica del estilo barojiano desde sus primeros textos<sup>25</sup>), y frente a ello la pincelada sombría recogida en esa *carcajada* estridente, repetida, además, por el eco de las montañas, que anticipa de forma certera, irremediable y cruel, la muerte del muchacho tras su caída en la sima. Pues bien, nada de eso aparece en la versión primitiva.

El relato después continúa con las magníficas descripciones del lugar y del anochecer en la montaña, en las que destacan los cambios en la luz y en el color, así como la progresiva presencia de sonidos, primero naturales (cencerros de las vacas, ladridos de los perros, ulular del aire...), aunque enseguida humanizados por el uso de la prosopopeya en los «rumores y murmullos» que finalmente resuenan «como voces misteriosas», y que son reflejo de una naturaleza acechante, al tiempo que sirven de anticipo, una vez más, al desenlace fatal de la historia. Pero además, en la descripción se deslizan otros rasgos que resultan premonitorios: el paraje es «de adusta severidad»; aparecen «nubes rojas» que hacia el ocaso se transforman en «sierpes y dragones rojizos», enseguida convertidos en «inmensos cocodrilos y gigantescos cetáceos» (pp. 1021-1022). Después de la caída del zagal, la descripción se anima con «lamentos y quejidos, vagos, lejanos y misteriosos» (p. 1025) que salen del interior de la sima, mientras la naturaleza y el paisaje se hacen cada vez más lúgubres y tenebrosos para reflejar la muerte inminente del muchacho<sup>26</sup>.

En «Noche de médico» (1900) también se observa un claro interés por la descripción del paisaje y por vincularla al estado anímico del protagonista, y en «Día de niebla» / «Grito en el mar» se equiparan el tiempo atmosférico y el corazón humano, aunque en la versión de *Vidas sombrías* esa asimilación se hace explícita desde el principio<sup>27</sup>. Como señala Senabre (1998b: 171) al explicar la observación de Amiel

---

<sup>25</sup> Más adelante analizaré la presencia de estructuras trimembres en la prosa barojiana y su importancia en el estilo del autor.

<sup>26</sup> El castillo «parecía erguirse y tomar proporciones fantásticas» (p. 1024); la oscuridad de la noche lo invade todo y por el cielo corren «densas nubes negras, como rebaño de seres monstruosos» (p. 1024); «una nube de murciélagos despavoridos se levantó y comenzó a revolotear en el aire» (p. 1024); la caverna aparece como una «boca negra», mientras todos se arrodillan «a la luz sangrienta de las teas» (p. 1025).

<sup>27</sup> Ya en el primer párrafo de *Vidas sombrías* aparece este añadido: «como lagrimones que brotan de un corazón oprimido, caían las gruesas gotas de la lluvia brillando en el aire como reflejos de acero y haciendo saltar el agua de los charcos» (p. 1046). Más adelante, y sólo en la versión definitiva, se hace

según la cual «cualquier paisaje es un estado de ánimo» (*Fragments d'un journal*, 1883-1884), «todo lo que contemplamos se ve sometido inevitablemente al filtro de un temperamento, de una situación, de una personalidad». Baroja toma de los románticos la técnica de utilizar el paisaje con un sentido simbólico, pero su gran mérito consiste en que logra desarrollarla con gran delicadeza, de modo que la fusión es perfecta y se hace casi imperceptible<sup>28</sup>. Al describir los cuentos, pues, Baroja va perfilando sus habilidades con la descripción, y va dando cuerpo a un estilo personal en el que se aúna el paisaje exterior con el espíritu de la historia. El espacio físico, entonces, se anima de un valor simbólico que será protagonista en sus primeras novelas (Rivas Hernández, 1998a: 18-20) y que no dejará de estar presente a lo largo de toda su producción.

Pero recuperemos las palabras de nuestro autor, aquellas en las que aludía a su ideal de estilo antirretórico, claro y sobrio. En *Juventud, egolatría* (1917), Baroja distingue entre la *retórica en tono mayor* y la *retórica en tono menor*. Si la primera da un carácter ceremonioso, académico y solemne, uniformiza el estilo, y a la larga resulta aburrida (p. 174), la segunda, en cambio, «tiene un ritmo más vivo, más vital, menos ampuloso. Es, en el fondo esta retórica continencia y economía de gestos; es como una persona ágil, vestida con una túnica ligera y sutil» (pp. 174-175). No hace falta decir a estas alturas, de qué lado se encuentra el novelista vasco ya desde sus primeros escritos. Al realizar el cotejo de los cuentos, nos encontramos con un primer estilo más retórico y balbuciente, más apegado al academicismo, seguramente considerado por el escritor novel como el ideal de lo literario. Pero poco a poco, a medida que el autor va tomando conciencia de su propia personalidad como narrador y le va cogiendo el tono a la escritura, su estilo se va simplificando, despojándose de ornamentos inútiles, de toda esa carga retórica que uniformiza y encorseta el texto. Como señala Caro Baroja (1973: 9) con palabras certeras, «desde el punto de vista idiomático se observará [...] el tránsito de un modo de escribir convencional y de receta a otro más suelto, a medida que los artículos, cuentos y descripciones son más modernos. Ideas y expresiones van ajustándose».

Para ejemplificar esa depuración del estilo en *Vidas sombrías*, comparemos estos dos párrafos recogidos respectivamente de «La muerte y la sombra» (1894) [A] y de «El amo de la jaula» (1900) [B]<sup>29</sup>:

[A] La noche iba escalando las faldas de la montaña; en su cima, los contornos de los achaparrados pinos se destacaban como recortados en el pálido cielo; de un montón de paja y de retama encendido junto a una choza, escapaba una columna de denso humo que se elevaba pausadamente, y como culebra que desenvuelve sus anillos ascendía a cierta altura para ser pronto barrida por el viento. (*Hojas sueltas*, I, p. 172)

---

explícita la relación entre el mar y el hombre: «El mar es como una reflexión del alma del hombre, su flujo es su alegría; su reflujo, la tristeza; vencido por la civilización, protesta contra ella en los días de tempestad» (p. 1047).

<sup>28</sup> En relación con la simbología del paisaje en Baroja *vid.* Fay R. Rogg, 1972: 531-536.

<sup>29</sup> En este otro ejemplo se observa con claridad cómo la versión original se ahoga en las palabras, mientras la de 1900, aunque no del todo conseguida, consigue quedarse con lo esencial: [A] «El padre que iba a pie silbaba una tonadilla de aldeano, a la cual añadía modulaciones improvisadas, que se conocía que lo eran, en la armonía que se notaba entre ellos y los accidentes del camino; aquella canción siempre igual, que variaba de tono con los cambios del paisaje, entristecía al joven y le anegaba más y más en embriagadora tristeza» (p. 172). [B] «El padre del enfermo silbaba una canción monótona, igual que iba cambiando de matiz a medida que variaba el paisaje» (p. 1007).

[B] En la lejanía, sobre la cresta de un monte, dos arbolillos raquíticos cantaban bajo el cielo rojizo su abandono y su desolación; de un montón de paja, encendido junto a una choza, escapaba el humo recto y retorcido como una columna salomónica. (*O. C.*, VI, p.1007)

Aunque la segunda versión no es del todo perfecta y alguno de sus adjetivos adolece de cierta rigidez e impropiedad (¿se puede decir del humo que era *recto* y *retorcido como una columna salomónica?*), lo cierto es que en el cuento de 1900 la expresión es más sencilla. Han desaparecido las estructuras con adjetivos antepuestos (*achaparrados pinos, pálido cielo, denso humo*) que lastraban el estilo, y se ha recuperado el adjetivo *rojizo*, más significativo que el *pálido* de la primera versión, porque incide en el carácter amenazador del paisaje, que ahora, además, se ve reforzado por la alusión a esos dos *arbolillos raquíticos* desde la perspectiva de un cielo opresor. Nótese cómo estos arbolillos se encuentran *abandonados* y *desolados*, desamparados en su pequeñez y en su aislamiento, y cómo, además, el empleo de la prosopopeya (*cantaban*) les atribuye una cualidad humana, vinculándolos definitivamente con las figuras humildes y derrotadas del campesino y de su hijo enfermo. Una vez más, pues, asimilación entre el paisaje descrito y los personajes que lo habitan. Finalmente, la selección del adjetivo *salomónica* referido a *columna*, añade un matiz culto a la comparación, como sucede en otros cuentos de *Vidas sombrías*<sup>30</sup>.

Además, en la versión de 1900 han desaparecido fragmentos por su alto contenido retórico, como el que se reproduce a continuación:

El resplandor moribundo del rutilante astro difundía en la llanura una luz fría y vaga que por momentos iba tornándose inerte y vacilante. (*Hojas sueltas*, I, p. 171)

Del mismo modo, es posible analizar algunas variantes que permiten confirmar esa tendencia a simplificar la prosa y a aligerarla de palabras vacías, que sin añadir nada nuevo al significado, enturbian la expresión:

[A] nubarrones de tristeza empañaban la atmósfera de su espíritu. (*Hojas sueltas*, I, p. 171)

[B] nubarrones pesados de tristeza empañaban su espíritu. (*O. C.*, VI, p. 1007)

[A] nubecillas negruzcas y finas que cruzaban el rojizo cielo. (*Hojas sueltas*, I, p. 171)

[B] nubecillas negruzcas que cruzaban el cielo cobrizo. (*O. C.*, VI, p. 1007)

En el primer ejemplo, al añadir el adjetivo *pesados* se enfatiza aún más el sentido de *nubarrones*, intensificándose el carácter plúmbeo de la tristeza. Pero además, en la misma frase el autor ha optado por aligerar la prosa de palabras vacías, y por ello elimina el sintagma *la atmósfera*, quedándose sólo en [B] con lo que en [A] constituía su complemento.

En el segundo ejemplo, y para la versión de 1900, Baroja ha optado por eliminar el adjetivo *finas*, cuya aportación semántica la incorpora el sufijo diminutivo del sustantivo *nubecillas*. Además, la forma *rojizo cielo* de [A] ha sido sustituida por *cielo cobrizo* en [B], menos retórica por la posición pospuesta del adjetivo. Finalmente, el

---

<sup>30</sup> En «Parábola», las *imágenes* reflejadas en el agua se comparan con el *eco de las cavernas* (p. 994), en una referencia de claras reminiscencias platónicas que no aparece en la versión anterior. Sólo en «Las coles del cementerio» se incluye una alusión a Venus («los que rendían culto a Venus [iban] a mitigar sus ardores con la refrescante zarza» —p. 1028—) que completa la mención previa de Baco (ésta en las tres versiones). Además, aunque la filosofía del sepulturero se desgrana en los tres cuentos, sólo en [B] y [C] se equiparan sus aforismos con los de Hipócrates de forma explícita.

término *cobrizo* está menos gastado en la lengua literaria y le permite al autor utilizar más adelante *rojizo*, cuyo carácter amenazante se documenta en otros casos<sup>31</sup>.

Cuando los cuentos constan de tres versiones, el análisis de las variantes se hace más complejo, pero al mismo tiempo permite ver más de cerca el trabajo del escritor, su lucha con el estilo, su preferencia por una palabra o por una expresión en diversos momentos de redacción. Es lo que sucede en «Visiones», de cuya versión tomada de *La Voz de Guipúzcoa* (1896), he recogido el siguiente fragmento:

Se resquebrajaba el suelo por el calor que descendía de arriba; la naturaleza y el hombre dormían el fatigoso sueño. (*Hojas sueltas*, I, p. 257)

En el cuento de 1899 («De la fiebre», *La Voz de Guipúzcoa*) el autor ha cambiado el verbo *descender* por *venir*, porque la expresión de [A] (*descendía de arriba*) resultaba redundante. Pero además, la segunda oración, que en [A] tiene doble sujeto (*la naturaleza y el hombre*), aparece simplificada en [B] porque la mención del *hombre* resultaba ambigua. Finalmente, el *fatigoso sueño* de [A] se transforma en *un sueño inquieto y fatigoso*, siguiendo la tendencia de las segundas versiones de posponer el adjetivo. Al mismo tiempo, el *sueño* es ahora, además de *fatigoso*, *inquieto*, vocablo que anticipa la turbulencia y la intriga de la historia, al tiempo que contribuye, una vez más, a vincular el paisaje a la situación vital del protagonista. Por último, en la versión definitiva el autor sigue puliendo el estilo, y cambia el sustantivo *naturaleza*, de carácter más general, por *tierra*, más concreto y ligado desde el punto de vista semántico al término *suelo* de la frase anterior.

En algunos cuentos Baroja no busca tanto contar la secuencia narrativa como captar la esencia de una situación. Concretamente, el que lleva por título «Errantes» en *Vidas sombrías* emparenta, sin duda, con la poesía intimista, ya que retrata el instante feliz del encuentro, sin importar de dónde vienen los viajeros o hacia dónde se encaminan. Sólo interesa captar esa secuencia intemporal que muestra a la familia de vagabundos, tan sugerente, tan rica en matices. Resulta sublime la contención con la que se narra el amor de la pareja, manifestado en las atenciones calladas del hombre hacia la mujer y en la mirada que ella dirige «a quien ama sin comprender» (*Vidas sombrías*, O. C., VI, p. 1008)<sup>32</sup>. Lo que trasciende ante esa imagen es un amor sin condiciones, altruista y total, como el que subyuga al lector del *Cantar de los Cantares*, o como el que más brevemente describe san Pablo en su carta a los Corintios (13, 4-8). Y también resultan emocionantes y hermosos el amor de la mujer por la criatura a la que arrulla mientras vela el sueño del hombre y del muchacho, así como el amor del padre por el hijo mayor, con el que comparte complicidades y «una jerga extraña» (p. 1008). Este cuadro, idílico y sereno, culmina instantes después, cuando todos duermen ajenos al mundo, a su pobreza, al lugar inhóspito en el que se encuentran, a su viaje sin meta, y el narrador está ahí para contarlo:

---

<sup>31</sup> Según he señalado ya, en «El amo de la jaula» se habla de un «cielo rojizo» que introduce malos presagios, mientras en «La sima» aparecen unas «nubes rojas» que después se transforman en «sierpes y dragones rojizos». Al final me referiré a un «cielo de sangre» («Visiones», p. 257 / «De la fiebre», p. 1035) que le da al paisaje un carácter amenazador. En *Camino de perfección* (1902) el color rojo que anima a la naturaleza durante el viaje de novios de Dolores y Fernando tiene un carácter ominoso que anticipa el final negativo de la historia.

<sup>32</sup> En este sentido, J. Alberich (1966: 93) se refiere a la dificultad que entraña para un extranjero leer a Baroja, «por su delicado manejo de la alusión y de la omisión, por su maestría en el arte de la veladura y la confidencia».

Minutos después, en el nido improvisado, dormían todos, tan tranquilos, tan felices<sup>33</sup> en su vida nómada y libre. (*Vidas sombrías, O. C., VI*, p. 1008)

No es extraño que Baroja, al percibir el profundo contenido humano y sentimental que atesoraba el retrato familiar, decidiese eliminar del relato la parte en la que el hombre ejercía de charlatán. Ciertamente, el cuento de las dos últimas versiones es otro, pero lo que ha perdido en gracia y costumbrismo lo ha ganado en lirismo, en emoción y en hondura.

Al lado de estos cambios, tan relevantes, también aparecen diferencias en la parte compartida por las tres versiones, que permiten analizar el cuidadoso trabajo del autor con el estilo. En el primer ejemplo seleccionado se obtienen estas variantes:

[A] [...] un trozo de cielo largo y estrecho. (*Hojas sueltas, I*, p. 253)

[B] [...] un trozo de cielo alargado y estrecho. (*Hojas sueltas, I*, p. 333)

[C] [...] una faja de cielo alargada y llena de estrellas. (*Vidas sombrías, O. C., VI*, p. 1007)

Esta última versión es la que, a mi juicio, goza de una mayor calidad. La elección de *faja* por *trozo* dignifica al texto [C] desde el punto de vista estilístico, porque no sólo elimina un término poco literario, sino que además lo sustituye por una forma metafórica que, al incluir el sentido de *estrecho*, permite introducir nuevos datos en la descripción. De este modo, la sustitución de este término por *llena de estrellas*, añade elementos visuales, refuerza la sensación de oscuridad, adelanta la temperatura gélida —a la que se aludirá después de forma explícita—, e introduce en la escena un elemento romántico que se desarrollará más adelante.

Pero además, al comparar las tres versiones se observa de forma clara que el estilo de [B] y [C] es más noble que el de [A], como corresponde al contenido más intimista y al carácter lírico que adopta ahora el cuento. Así, frente al *daba la teta al niño* de [A] (p. 254), en [B] y [C] aparece *daba de mamar al niño* (p. 334; p. 1008), con una expresión menos avulgarada. De la misma manera, frente al *le quitó el mantón mojado* (p. 254) de [A], en [B] y [C] se ha elegido *le quitó el mantón empapado en agua* (p. 334; p. 1008), más sonoro y más intenso desde el punto de vista semántico; y frente al adjetivo *guapa*, que adornaba a la mujer en la primera versión, en las otras dos se ha seleccionado *bella* (p. 334; p. 1008), más pulido literariamente y con matices espirituales e intelectuales de los que carece el primer adjetivo.

La atención de Baroja por el lenguaje es, pues, un hecho palpable cuando se comparan variantes. Pero si el análisis nos muestra el deseo (no siempre conseguido) de mejorar el texto, ya desde las primeras versiones el autor pone de manifiesto su atención hacia el estilo al hacer uso de las estructuras trimembres. Ejemplos como:

[El río era] caudaloso, profundo y sin corriente (p. 253; p. 333; p. 1007)

o

---

<sup>33</sup> En el cuento de las *O. C.* Aparece la variante *casi felices*. Se trata, casi con certeza, de una errata, porque en la segunda versión de *La Voz de Guipúzcoa* (1899) se lee *tan felices*. Además en la reproducción que de la misma se hace en *Hojas sueltas, I* no está marcada como error (con asterisco y letra cursiva), como sucede con otras variantes. Finalmente, en la edición que se hace de «Errantes» en Alianza (1966) se emplea la forma *tan felices*, lo que corrobora la primera apreciación

[Los ojos del hombre eran] chiquitos, negros y vivarachos (p. 254; p. 334; p. 1008)<sup>34</sup>

aparecen en las tres versiones. Se trata de un artificio, utilizado también por Azorín y Valle-Inclán, cuya fuente hay que buscarla en el modernismo (Casares, 1944: 48 y ss; Baquero Goyanes, 1972: 409). El mismo Baroja lo empleó a lo largo de toda su carrera de escritor, y constituye un rasgo importante de su estilo<sup>35</sup>. En *Camino de perfección* (1902), novela de la primera etapa, se pueden espigar ejemplos como éstos: «luz deslumbradora, cruda, que cegaba»<sup>36</sup> (p. 125); «aire encalmado, inmóvil, que vibraba» (p. 129); y en *El cura de Monleón* (1936), novela de la última trilogía, aparecen unos montes «más altos, más rudos y selváticos» (p. 723), un zaguán «oscuro, embaldosado y húmedo»<sup>37</sup> (p. 724), y se habla de una persona «buena, humilde y caritativa» (p. 734).

El uso de la triple adjetivación es una prueba de la voluntad de estilo de Baroja en lo que tiene de búsqueda de términos coherentes entre sí y con el contexto en el que aparecen, pero al mismo tiempo el artificio contribuye a marcar rítmicamente la prosa y a adornarla con una sonoridad que el novelista siempre rechazó en sus escritos teóricos. Así, en su Discurso de ingreso en la Academia Española (1934), no duda en afirmar con esa rotundidad que le caracteriza:

Se puede, por huir de la corriente, buscar en las palabras un sentido pictórico o musical. Ello me parece un trabajo baldío.

A mí, al menos, la palabra me ha interesado principalmente como signo. No oigo la prosa; sólo en el verso me atrae el ritmo y la sonoridad. («La formación psicológica de un escritor», (*O. C. V*, p. 863)

Y en un artículo posterior titulado «La retórica española actual» vuelve a insistir con estas palabras:

A los pocos españoles que consideramos la palabra sólo como un signo y no nos preocupa mucho su sonido, ni la cantidad de letras que tenga, ni que se escriba con mayúscula o con minúscula, todo esto nos deja indiferentes. (*O. C., V*, p. 984)

Pero lo cierto es que Baroja sí tiene en cuenta en su prosa el ritmo y la sonoridad, como lo demuestra el uso que hace de las estructuras trimembres. Sin embargo no hay que buscar incoherencia o incongruencia entre la posición teórica del escritor y su propio ejercicio en las ficciones, porque la sonoridad rechazada por el autor es fundamentalmente la del modernismo a ultranza, que emplea todo tipo de construcciones por el mero placer musical, sin pretender paralelamente la renovación del contenido. Con ello, en palabras del propio novelista, se consigue «escritura para el

---

<sup>34</sup> También aparecen ejemplos con tres verbos: [El viento] murmuraba, gemía y silbaba (p. 255; p. 333; p. 1008).

<sup>35</sup> Otros ejemplos recogidos en los cuentos analizados de *Vidas sombrías*: «[tabernero] perezoso, derrochador y gandul» (versiones [B] p. 225 y [C] p. 1028) de «La farsa de Pachi» y «Las coles del cementerio»; en los mismos cuentos aparece: «[si la nariz] no hubiera sido tan grande, tan ancha ni tan colorada [...]» (p. 226 y p. 1028). En «Grito en el mar» se encuentran ejemplos como éstos: «esa olas que avanzaban cautelosas, oscuras, pérfidas [...]» (p. 1047); «[un grito] largo, desesperado, estridente» (p. 1047).

<sup>36</sup> Los textos han sido tomados de la edición publicada en Madrid por Caro-Raggio en 1974.

<sup>37</sup> Los textos han sido tomados de las *O. C., VI*. Tanto en *Camino de perfección* como en *El cura de Monleón* se espigan ejemplos de tres formas no adjetivas: «la multitud se atropellaba, gritaba, se injuriaba» (*Camino de perfección*, p. 123); Tácito se considera un autor difícil «por su laconismo, su sobriedad y su estilo» (*El cura de Monleón*, p. 739).

oído más que para el intelecto» (p. 987), que es, precisamente, lo contrario de lo que él pretende con sus escritos.

Pero dejemos a un lado las disquisiciones teóricas y recuperemos el análisis de los textos. En un párrafo de «El carbonero» se compara una cadena montañosa con las olas del mar en estos términos:

[A] otras [olas] como cubiertas de espuma que se hubieran trocado en escorias o en esponjas petrificadas. (*Hojas sueltas*, I, p. 223)

[B] en unas [olas], la espuma parecía haberse trocado en la piedra calcárea que las coronaba. (*O. C.*, VI, p. 1005)

El texto [A] resulta bastante confuso. No está claro si *cubiertas* funciona como sustantivo o como adjetivo, y si *se hubieran* es el verbo de *cubiertas* o de *olas*. Pero el texto [B], por el contrario, al estar construido con mayor simpleza sintáctica, carece de ambigüedad, y la comparación entre la espuma de las olas y la piedra blanquecina que corona las montañas es semánticamente más natural.

En «Visiones» encontramos otro ejemplo de ambigüedad que se resuelve tanto en «De la fiebre» (1899) como en el relato homónimo de *Vidas sombrías*:

[A] Cuando mis ojos se fijaron en el cielo, su azul se enrojeció. (*Hojas sueltas*, I, p. 257)

[B] y [C] Cerré los ojos, y cuando los abrí quedé asombrado. El cielo había enrojecido. (*O. C.*, VI, p. 1035)

Es obvio que el primer fragmento resultaba confuso, pero Baroja transforma la frase en una segunda versión y elimina todo atisbo de equívoco<sup>38</sup>.

En este mismo relato, además, en el texto de *Vidas sombrías* se observa una tendencia a la repetición que conviene perfectamente al ambiente onírico y febril que se retrata, y que no es tan acusada en las dos primeras versiones. Así, además de la insistencia en el verbo y en el pronombre de la secuencia «Sí, era él, él [...]; era él» (p. 1035) en el relato de 1900, en los dos últimos cuentos abundan los fragmentos que se recrean en la reiteración:

[A] en la oscuridad había una sombra, la sombra de un hombre más negra que la oscuridad misma. (*Hojas sueltas*, I, p. 258)

[B] y [C] en la oscuridad había una sombra, y la sombra era de un hombre, y la sombra era más negra que la oscuridad misma. (*O. C.*, VI, p. 1035)

Pero además, en las variantes [B] y [C] son más frecuentes los fragmentos de sintaxis rota, dominados por la multiplicación de conjunciones copulativas:

---

<sup>38</sup> En «Visiones» aparece un error gramatical que se subsana en «De la fiebre»: [A] «los dos nos contemplábamos sonrientes, y los dos nos temblábamos de terror» (p. 258). [B] y [C] «los dos nos contemplábamos sonrientes; pero nuestros corazones sonaban en el pecho como el martillo de una fragua y temblábamos de terror» (p. 1035). El uso pronominal enfático de [A] (*nos temblábamos*), gramaticalmente fallido, ha desaparecido en [B] y [C], que mejoran, además, por la amplificación y por la no reiteración del sujeto y por el uso de la conjunción adversativa.



La cabeza que revoloteaba a mi alrededor aullaba, y a través del agujero de su boca veía el paisaje, y el ruido aumentaba y pasaban junto a mí grandes locomotoras echando chispas y rechinando, y culebras monstruosas que silbaban en mis oídos.

Poco a poco, el ruido se fue apaciguando, y se presentó ante mis ojos un paisaje gris, y el hombre negro y majestuoso, vestido de negro, y la cabeza que había conocido en la sala de Disección, desaparecieron como disueltos en el aire. (*O. C.*, VI, pp. 1035-1036)

En «La cuestión del estilo» (1943) (*O. C.*, V, p. 1065) Baroja manifiesta sin ambages la necesidad de que exista una relación entre el asunto y su expresión, y en *La intuición y el estilo* (1948) se refiere a la necesaria relación que ha de haber entre el fondo y la forma, es decir, entre el asunto tratado y el estilo:

En principio, creo que la división de forma y fondo es una división retórica y arbitraria, que no contiene más que una verdad relativa (1948, *O. C.*, V, p. 1084).

El estilo como manera casi independiente del fondo, es cosa que me interesa poco. A mí el estilo me interesa no en sí, sino como representación de las realidades y de las impresiones (1948, *O. C.*, V, p. 1094)

Y esto es, precisamente, lo que sucede en los textos transcritos. El uso de la polisíndeton ya se daba en la primera versión de *La Voz de Guipúzcoa*, pero en ningún caso de forma tan perseverante y con un interés tan marcado por romper la sintaxis. El estilo cortado y el tono insistente y agobiante de estos párrafos, está muy vinculado al carácter onírico del contenido, que de este modo aparece reforzado. Relación, pues, entre fondo y forma, o entre estilo y realidad retratada, como dice el autor.

Finalmente, al hablar del léxico Baroja rechaza con el mismo empeño la moda modernista y la pedantería académica, que no añaden nada «a ideas viejas» («La cuestión del estilo», *O. C.*, V, p. 1063), al tiempo que manifiesta su predilección por las palabras oídas desde la infancia porque tienen «un sabor especial de verdad, de autenticidad, que no tienen casi nunca cuando [se] toma[n] del diccionario» (p. 1063). Baroja desprecia, pues, la moda inane y la afectación petulante, pero en ningún caso se manifiesta en contra de utilizar un léxico alternativo cuando la mejora del estilo lo requiere<sup>39</sup>. De hecho, él mismo lo hace al elaborar nuevas versiones de los cuentos. Al novelista, a veces, le mueve un sentido ejemplarizante, y son asimismo muy numerosos los textos en los que el cambio persigue usos más literarios o más coherentes. Veamos algunos casos. *La inestabilidad humana* de «El bien supremo» (1894) se transforma en *la tristeza* y en *las alegrías del hombre* en «Parábola» (1900), es decir, un solo término, más abstracto, se sustituye por dos antónimos más concretos y por ello más didácticos, y lo mismo sucede con el adjetivo *humana* y el complemento preposicional *del hombre*. En otras situaciones, sin embargo, el autor trata de darle a su lenguaje un barniz más literario, aunque sin llegar al uso de términos excesivamente librescos o incomprensibles que obligaran al lector a buscar la palabra en un diccionario<sup>40</sup>. En la versión original del mismo cuento se califica de *hermosa* a la ciudad de Nirvana, pero

---

<sup>39</sup> Manuel Bueno, sin embargo, se refiere a Baroja en estos términos: «Yo no sé de escritor más desaliñado, ni más desdeñoso del léxico, ni más indiferente a la música del idioma». Este texto se recoge en *El escritor según él y según los críticos* (1944), *O. C.*, VII, p. 465.

<sup>40</sup> Baroja aboga siempre por un léxico asequible, que no introduzca espacios en blanco dentro del mensaje, porque está convencido de que el lector no acude a los diccionarios para resolver sus dudas (1948: 1063).

esta palabra se sustituye por *misteriosa* en la de 1900. El primer adjetivo no deja de ser un término neutro, no marcado en un contexto en el que se habla de las bondades de un lugar, pero *misteriosa* introduce matices enigmáticos y secretos que invitan a continuar la lectura, lo que explica, además, la amplificación de la versión de *Vidas sombrías*.

Pero pongamos otros ejemplos. En la descripción que se hace de un zaguán en «Las coles del cementerio» se introduce un término técnico (*dintel*) que la perfecciona porque la hace más exacta, frente al *ancho portal* utilizado en las dos primeras versiones. Con el nuevo sustantivo se mantiene la sonoridad de las palabras (ya hemos visto cómo a pesar de lo que diga en sus ensayos, Baroja la busca en su prosa), aunque el fragmento de *Vidas sombrías* gana en rigor y en calidad.

En «Día de niebla» / «Grito en el mar» también se encuentran ejemplos de sustitución de términos. Al mencionar la espuma que forman las olas al chocar contra los acantilados, el autor se refiere a «círculos de espuma [...] que cambian de color y se hacen amarillentos, rojos y aún *luminosos* [y *plateados*]» (p. 187; p. 1047). La sustitución de *luminosos* por *plateados* hace al texto más coherente, porque al encontrarse en relación sintagmática con adjetivos de color, el segundo término mantiene a un tiempo su vínculo con los mismos y con la luminosidad del término sustituido. Por otra parte, en la primera versión de «El carbonero» (1896) se habla de «aliagas<sup>41</sup> *amarillas*, *nacidas* entre rocas» (p. 220), mientras en la de 1900 el fragmento se ha transformado en «aliagas *doradas* *brotaban* entre las rocas» (p. 1005). La selección de *doradas*, que pertenece al mismo campo semántico que *amarillas*, no sólo ennoblece la expresión, sino que además conviene mejor a un texto en el que previamente se había mencionado «un campo de trigo ya *amarillento*» (p. 1005). Además, al elegir *brotar* en lugar de *nacer*, el autor selecciona del paradigma un término más específico y más motivado en relación con las demás palabras del sintagma. Sin abandonar el mismo cuento («El carbonero») encontramos otras variantes significativas. En la versión de 1896 aparece «*notas* de órgano» (p. 223) frente a la forma «*voces* de órgano» de *Vidas sombrías*. Si se aísla la expresión de su contexto, la primera opción se presenta como más coherente por su vinculación con *órgano*, pero a lo largo del párrafo en el que se incluye, aparecen vocablos de sonidos con el rasgo de *humano*: «*grito* de los pastores», «*carcajada* sardónica», «*diálogos* entre las hojas y el viento» (con el empleo de la prosopopeya)... De ahí que resulte más coherente el uso de *voces* en lugar de *notas*, y de ahí, asimismo, que una vez más se haga evidente la preocupación barojiana por el lenguaje y por el estilo. En otro relato, el que lleva por título «El remedio» en *La Voz de Guipúzcoa* (1896) y «Marichu» en *Vidas sombrías*, resulta significativo el cambio del término *mujer* (p. 249) por *madre* (p. 990) en una frase que, aunque no alude a la protagonista y tiene un sentido genérico, forma parte de un relato donde la maternidad tiene una importancia capital. Así pues, la preocupación barojiana por la coherencia léxica hay que entenderla en un ámbito amplio que trasciende el párrafo y que tiene en cuenta el sentido total del cuento. Si abandonamos éste y nos centramos en «Visiones» (1899) / «De la fiebre» (1899 y 1900) encontraremos un nuevo ejemplo significativo. En la primera versión de *La Voz de Guipúzcoa* hallamos «[...] y nada reposaba bajo el cielo de sangre, fundido por los *rayos del ojo inyectado* del sol» (p. 257), mientras en las dos

---

<sup>41</sup> En relación con el uso de nombres científicos, Baroja dice lo siguiente: «A mí me gusta poner el nombre de las plantas que conozco, aunque comprendo que para el lector en general, si se trata de nombres raros, esto no le dice nada» («La cuestión del estilo», pp. 1063-1064). Consuelo García Gallarín alude al «evidente interés del escritor por fenómenos y temas científicos», de animales, de vegetales y de diferentes productos y sustancias, al tiempo que recoge palabras alusivas en su trabajo (1991: 11).

versiones recogidas bajo el título «De la fiebre» la última parte del fragmento aparece algo cambiada: «fundido por las *miradas del ojo inyectado* del sol» (p. 1035). De nuevo la expresión final está mejorada, aquí gracias a la ampliación de la metáfora. El sustantivo *rayos*, que carece de contenido metafórico, es sustituido por *miradas*, que conviene perfectamente a la metáfora empleada<sup>42</sup>.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de las diferentes versiones de los cuentos de Baroja revela a un escritor muy cuidadoso con el estilo, que ya desde sus más tempranas creaciones es fiel a su ideal de sencillez, claridad y precisión, y que evoluciona desde unas formas más retóricas hacia otras más simples. Lejos queda la imagen de un escritor descuidado y poco atento al lenguaje. Aunque en ocasiones es su instinto el que le dicta una forma determinada, en muchas otras es evidente el trabajo consciente y el esfuerzo por mejorar el estilo, según he tratado de mostrar en mi trabajo. Este cotejo, además, pone de manifiesto el respeto barojiano por la relación entre fondo y forma; su atención hacia la perspectiva y la organización de la narración; su celoso tratamiento de la descripción; su tendencia a dotarla de un sentido simbólico; su interés práctico por la sonoridad y la cadencia del lenguaje; su voluntad de eliminar equívocos, así como su atención hacia la coherencia y la pertinencia léxicas, entre otras muchas virtudes.

Pero una simple lectura de los cuentos proporciona en sí misma deleites exquisitos, ya que muchos de ellos son verdaderos modelos de contención que cuidan el matiz y sugieren valores profundamente humanos, apenas esbozados. Su intenso lirismo, la porosidad de sus tramas y su carácter universal los hacen muy cercanos y muy modernos, porque en su aparente sencillez reflejan vidas que trascienden la página, y tocan a un tiempo el sentimiento y la inteligencia. En este encuentro con Baroja, tan fecundo, el lector sentirá, como sintió *Azorín*, que por fin ha llegado a un lugar tranquilo donde se respira «la seguridad de lo elemental, de lo espontáneo [y] de lo primigenio». A mí, al menos, me queda haber disfrutado de ese privilegio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERICH, J. (1966), *Los ingleses y otros temas en Baroja*, Madrid, Alfaguara.
- ANCOS MORALES, B. de (1998), *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BAEZA, F. (ed.) (1961), *Baroja y su mundo*, (2 volúmenes), Madrid, Arión.
- BAQUERO GOYANES, M. (1972), «Los cuentos de Baroja», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, Madrid, pp. 408-426.
- BELLO VÁZQUEZ, F. (1988), *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad.
- BAROJA, P. (1900), *Vidas sombrías*, en *Obras Completas VI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pp. 977-1048.
- BAROJA, P. (1902), *Camino de perfección*, Madrid, Caro-Raggio, 1974.

---

<sup>42</sup> En «Grito en el mar» se repite la imagen del *ojo rojizo*, aquí no referida al sol, sino a la luz que sale de un caserío: «[...] de la silueta oscura de un caserío, salía un rayo de luz como mirada rojiza de un ojo siniestro que contemplara parpadeando la noche» (p. 1047).

- BAROJA, P. (1917), *Juventud, egolatría*, en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, pp. 153-226.
- BAROJA, P. (1919), *La caverna del humorismo*, en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, pp. 391-487.
- BAROJA, P. (1934), «La formación psicológica de un escritor», en *Rapsodias* (1936), recogido en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, pp. 863-897.
- BAROJA, P. (1936), *El cura de Monleón*, en *Obras Completas VI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pp. 721-881.
- BAROJA, P. (1943), «La retórica española actual», en *Pequeños ensayos*, recogido en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, pp. 971-1091.
- BAROJA, P. (1944), *El escritor según él y según los críticos*, en *Obras Completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pp. 863-897.
- BAROJA, P. (1943), «La cuestión del estilo», en *Pequeños ensayos*, recogido en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, pp. 1061-1065.
- BAROJA, P. (1966), *Cuentos*, Madrid, Alianza.
- BAROJA, P. (1973), *Hojas sueltas*, Madrid, Caro-Raggio (2 volúmenes).
- CAMPOS, J. (1974), “Baroja, periodista”, recogido en J. MARTÍNEZ PALACIO (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- CARO BAROJA, J. (1973), «Nota preliminar», en P. BAROJA, *Hojas sueltas*, (volumen I), Madrid, Caro-Raggio.
- CASARES, J. (1944), *Crítica profana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- CORPUS BARGA (1925), «Una novela de Baroja», *Revista de Occidente*, Madrid, nº XXII, recogido en F. BAEZA (ed.) (1961), *Baroja y su mundo II*, Madrid, Arión, pp. 130-142.
- GARCÍA GALLARÍN C. (1991), *Vocabulario temático y característico de Pío Baroja*, Madrid, Verbum.
- KORKOSTEGI, M<sup>a</sup> J. (1998), «Hacia Baroja por su lengua», en *Ínsula*, nº 617, mayo, Madrid, pp. 30-32.
- LONGARES, M.(ed.) (1972), *Pío Baroja: escritos de juventud (1890-1904)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- MADARIAGA, S. de (1924), «Pío Baroja», en *Semblanzas literarias contemporáneas*, Barcelona, recogido en F. BAEZA (ed.) (1961), *Baroja y su mundo II*, Madrid, Arión, pp. 121-129.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (AZORÍN) (1903), «La Busca», *Alma Española*, 27 de diciembre, recogido en F. BAEZA (ed.) (1961), *Baroja y su mundo II*, Madrid, Arión, pp. 27-28.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (AZORÍN) (1988), «Prólogo» a P. BAROJA, *Obras Completas I*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. XIII.
- NORA, E. G. de (1958), *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1979.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998a), «Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja», en *Ínsula*, nº 617, mayo, Madrid, pp.18-20.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998b), *Pío Baroja: aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ROGG, F. R. (1972), «Aspectos psicosimbólicos del paisaje en *Camino de perfección*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, Madrid, pp. 531-536.

- SALAVERRÍA, J. M. (1926), «Pío Baroja», en *Retrato*, Madrid, recogido en F. BAEZA (ed.) (1961), *Baroja y su mundo II*, Madrid, Arión, pp. 153-157.
- SENABRE, R. (1998a), «Introducción» a *Pío Baroja: Cuentos*, Salamanca, Universidad, pp. 7-12.
- SENABRE, R. (1998b), «Azorín, paisajista», en *Capítulos de Historia de la Lengua Literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 169-176.
- URRUTIA, L. (1972), «La elaboración del estilo en el primer Baroja», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, Madrid, pp. 92-117.
- URRUTIA, L. (1973) «Prólogo» a P. BAROJA, *Hojas sueltas*, Madrid, Caro-Raggio, pp. 11-35.
- VÁZQUEZ ZAMORA, R. (1961), «Cuentos y novelas cortas», recogido en F. BAEZA (ed.) (1961), *Baroja y su mundo I*, Madrid, Arión, pp. 77-91.