TEMA Y FORMA DE EXPRESION EN BAROJA

Pío Baroja ha sido objeto de controversia literaria durante más de sesenta años. La mayor parte de la crítica de su tiempo acogió su obra con desconfianza e incomprensión. Es verdad, sin embargo, que desde el principio se atrajo el juicio favorable de Valera, y el reconocimiento artístico de Unamuno y Azorín (1).

Hoy, mientras figuras de las letras del prestigio de Cela, Laforet (2), Castillo Puche, Delibes, reconocen la enorme influencia barojiana en la novela actual española como algo positivo, ha habido autor que ha propuesto soltar amarras con la obra del escritor vasco (3).

Baroja en vida pareció desentenderse de la crítica. Creyó, acaso sinceramente, que sólo la posteridad podría juzgarlo. Escribió como Stendhal, para el público desconocido de un futuro más o menos lejano:

> Yo tengo una esperanza, quizá una esperanza cómica y quimérica; la de que el lector español de dentro de treinta o cuarenta años que tenga una sensibilidad menos amanerada que el de hoy y que lea mis libros, me apreciará más y me desdeñará más (4).

La incomprensión de la novela barojiana que señala su autor ya la había subrayado Ortega y Gasset en 1925 al calificarlo de «el menos comprendido de los escritores de la época» (5). La crítica literaria reprocha frecuentemente a Baroja de: *a)* falta de estructuración o arquitectura en sus novelas, y *b)* carecer de estilo: son los dos aspectos que estudiamos en este ensayo.

---

(1) JUAN VALERA: «Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox» en Fernando Baeza (ed.). *Baroja y su mundo* (Madrid, 1961), II, pp. 15-17; MIGUEL DE UNAMUNO, «Vidas sombrías», en *ibid.*, pp. 207-210; PÍO BAROJA, *Rapsodias* (Madrid, 1936), p. 76.

(2) C. J. CELA: *Pío Baroja* (Méjico, 1960), p. 31; C. LAFORET, «Baroja y un personaje femenino» en Baeza, II, pp. 383-385.

(3) JAVIER BUENO: «El historiador del famoso Aviraneta» en García Mercadal, Tribunal español (Zaragoza, 1947), I, pp. 84-87.

(4) PÍO BAROJA: *Juventud, egolatría* (Madrid, 1917), p. 54.

(5) «Ideas sobre Pío Baroja», en Baeza, II, pp. 72-87.

a) *Teoría barojiana de la novela y su estructura*

La teoría barojiana de la novela apareció de forma más íntegra y completa en el prólogo de *La nave de los locos,* en respuesta al ensayo de Ortega y Gasset (6). Confiesa Baroja hallarse «desde hacía tiempo... preocupado con esa técnica» de la novela (7).

Con anterioridad a la aparición de *La nave de los locos,* esperada con impaciencia por su «promesa polémica en torno a un tema que no se tocaba desde hacía tiempo» había expuesto el novelista algunas teorías respecto al mismo asunto en *El tablado de Arlequín* (1904), *Las horas solitarias* (1918), *El amor, el dandismo y la intriga* (1922). En las obras posteriores, *Los amores tardíos* (1926) y «Las familias enemigas», reitera sus teorías. En el tomo quinto de sus *Memorias* (1948) presenta la condensación de lo que venía diciendo a lo largo de cuarenta y cuatro años.

Baroja niega la eficacia de toda técnica. No hay fórmulas para escribir: como todo arte, el de la novelística no puede aprenderse. La novela no tiene metro: es un género multiforme y proteico. No puede hablarse de una técnica única. Cada autor debe desarrollar la suya. En suma, lo que afirma Baroja es lo que la crítica moderna actual admite:

> If one learns anything about fiction from reading even a limited number of short stories and novels, it is that there is no single, special technique or formula for writing good fiction. Rather, one learns that every good writer develops a method which, in so far as he is a good writer, is specially adapted to the kind of effect which he is trying to give (9).

La cuestión para Baroja es ser novelista: tener «vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento a algo que hay que tener» y no puede adquirirse. Lo que hace una gran novela no es su adaptación a determinadas fórmulas, sino su vida interior: «Si no fuera por la vida que tienen novelas como *Le rouge et le Noir* o *Crimen y castigo* serían

(6) *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela, Obras completas* (Madrid, 1947), III, pp. 353-417. Algunas de las ideas expuestas en esta obra eran el desarrollo de las presentadas en *Meditaciones sobre el Quijote (Ibid.,* I, pp. 309-400). Véase sobre la polémica entre Baroja y Ortega el interesante ensayo de CARMEN IGLESIAS: «La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela» *(Hispanófila,* No. 1 [septiembre 1959], pp. 41-50). También debe mencionarse el perceptivo estudio de D. L. SHAW: «A Reply to 'Deshumanization', Baroja on the Art of the Novel» *(Hispanic Review* [April, 1957], pp. 105-111).

(7) *La nave de los locos, Obras completas* (Madrid, 1948), IV, pp. 307 y 308; *Rapsodias,* pp. 111-114.

(8) E. GIMÉNEZ CABALLERO: «La nave de los locos» en García Mercadal, I, pp. 195-204.

(9) CLEANTH BROOKS AND ROBERT PENN WARREN: *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 569.

muy poca cosa» (10). Si la técnica es muy poco para Baroja «el acento es todo en el escritor». El acento viene del fondo de la naturaleza, de su formación psicológica, del «fondo sentimental, que forma el sedimento de su personalidad» (11).

Según el novelista, cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo; porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado. Rechaza la novela cerrada, condicionada por el gusto de la unidad estrecha del asunto y regida por el espíritu clásico de unidad; opta por la novela abierta, porosa, de espíritu medieval y romántico, que lleva forzosamente a la variedad.

Baroja cree que un libro de pocas figuras tiene que defenderse con retórica y párrafos redondos; que el «tempo lento» no es una virtud: «no basta detallar para hacer bien algo» (12). Hay personajes que no es posible pasen de siluetas y lo que se añade parece siempre vano y superfluo:

> Tampoco un personaje es como un pueblo que un viajero puede ver desde un 'auto' en su vaga silueta, y un empleado que viva en él, conocerlo con todas sus calles y plazuelas, con sus historias, sus chismes y sus cuentos (13).

Se explica entonces por qué Baroja no se ha atrevido a enfrentarse con ciertos personajes de quienes nos habla en las *Memorias.*

> ¡Qué historia admirable podría hacer un novelista con estas dos figuras [el misterioso hermano Juan y la enfermera, confidente suya]...! Yo no me atrevería a escribirla. Se necesitan muchas agallas para hacerlo. Habría que ser un gran psicólogo, un escritor sin retórica, a lo Pascal, para hacer dos retratos con gris y negro de estas figuras sugestivas (14).

En la alternativa de respetar el esquema novelístico o la veracidad del personaje, el autor opta por lo último.

La estructura deshilvanada que se le reprocha con tanta frecuencia, refleja la visión del mundo del autor como algo confuso, caótico, sin sentido: como la corriente de la Historia, como la misma vida que no tiene principio ni fin, que no acaba nunca. *La sensualidad pervertida* es un libro sin final, porque como explica el protagonista y narrador ficticio de la novela la vida misma es así: fluida, sin epílogos

(10) *Las horas solitarias,* p. 82.
(11) *El amor, el dandismo y la intriga, Obras completas,* IV, p. 134. Véase también *La intuición y el estilo (Memorias)* (Madrid, 1948), V, p. 214.
(12) *Ibíd.,* pp. 189-190.
(13) *Ibíd.,* p. 187.
(14) *Familia, infancia y juventud (Memorias)* (Madrid, 1944), II, p. 113.

ni moralejas. Larrea, personaje principal de *Los amores tardíos,* dice: «¿Qué se va a hacer? A mí el libro que me gusta es el que no tiene ni principio ni fin. Ni alfa ni omega» (15). Y Bengoa en *Las tragedias grotescas* declara: «La vida, créelo, Nanette, no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin» (16). Reitera Baroja en sus *Memorias:*

> Nadie se remueve y todo se repite. Vamos girando en el mismo círculo... diría como dice el gran poeta Lucrecio: «Versamus ibidem atque insumus usque» (Volvemos a lo mismo y partimos de lo mismo) (17).

La estructura novelística de Baroja obedece, pues, a su concepción filosófica de la existencia, *a su temática:* está en correspondencia con el pensamiento del autor, y no con su tendencia folletinesca como erróneamente han apuntado críticos como Rebersat (18).

Las novelas del escritor vasco no comienzan en un momento concreto. La acción no irrumpe con un acontecimiento decisivo; no la precipita un suceso especial. La novela es la propia existencia que se desarrolla ante los protagonistas con personajes que aparecen y desaparecen y de quienes ya no se oye hablar más como ocurre en la vida real. Las novelas barojianas pueden comenzar, por tanto, en el momento que lo hacen; igualmente podrían comenzar antes o desdespués. La muerte del protagonista no finaliza siempre la novela. Si mueren Juan Alcázar en *Aurora roja,* Zalacaín el aventurero en la obra de su nombre, Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia,* Jaime Thierry en *Las noches del Buen Retiro,* la desaparición del protagonista no es obstáculo para prolongarla. *Las tragedias grotescas* termina con la muerte de Yarza, que vuelve a aparecer como personaje secundario en *César o nada.* En la trilogía *La vida fantástica,* Fernando Ossorio, personaje secundario en *Silvestre Paradox,* ocupa el primer plano en la novela siguiente, *Camino de perfección,* en la que Paradox ha desaparecido. En *Aurora roja* Manuel, protagonista de *La busca* y *Mala hierba,* no asume el papel principal (19). Lo que unifica la no-

(15) *Los amores tardíos, Obras completas* (Madrid, 1946), I, 1313.
(16) *Ibíd.,* p. 1037.
(17) *Galería y tipos de la época (Memorias)* (Madrid, 1946), IV, p. 422.
(18) JACQUES REBERSAT: «Pío Baroja et sa conception du roman», *Les langues neolatines,* LIV (1960), pp. 11-30.
(19) Característico de la falta de estructuración rígida es la serie de *Las memorias de un hombre de acción (Obras completas,* III y IV [Madrid, 1946]. Eugenio de Aviraneta, su protagonista, ocupa el foco central de *Con la pluma y con con el sable* (III, pp. 383-521), *La Isabelina (Ibíd.,* pp. 1011-1119), *Crónica escandalosa* (IV, pp. 981-1081), *Desde el principio hasta el fin (Ibíd.,* pp. 1083-1177). En el resto de las novelas de la serie, el plano principal lo ocupan otros personajes, mientras que Aviraneta aparece sólo episódicamente. *Los caminos del mundo* (IV, pp. 259-382) son en realidad como el mismo autor advierte (p. 261) tres relatos

vela de Baroja es el ambiente. El individuo aparece confundido e identificado con este medio ambiente. Explica el autor:

> ... yo soy un impresionista... Nosotros no buscamos el delinear la figura, grande y destacada, con una línea fuerte que la separe del medio en que vive, sino que queremos hacerla vivir en su ambiente (20).

b) *El estilo*

El estilo es el aspecto más controversial en la obra de Pío Baroja. Tiene sus detractores y defensores. La mayoría de la crítica le ha acusado de desaliño en la prosa, de insuficiencia en su modo de expresión e incorrección gramatical. Le han calificado del escritor más torpe y pobre de cuantos manipulan el castellano, y de poseer una «prosa mugrienta y nauseabunda» (21). Corpus Barga le achaca de «falta de educación gramatical» (22), Salaverría, de desaliñado, y Madariaga, de renunciar a los medios más atractivos del arte de escribir (23).

Entre los críticos que encomiaron el estilo de Baroja se hallan en

---

unidos sólo con la aparición de Aviraneta y el corto espacio de tiempo. De manera episódica aparece también este personaje en *La ruta del aventurero* (III, pp. 645-777), dos relatos, «El convento de Monsant» y «El viaje sin objeto», escritos por un tal J. H. THOMPSON (p. 647); *Las memorias de un hombre de acción*, Baroja las atribuye a PEDRO LEGUÍA (*El escuadrón del 'Brigante'* [III, p. 115], *Los caminos del mundo* [III, p. 261]). *Los recursos de la astucia* (III, p. 525). Los contrastes de la vida (III, pp. 779-858), son tres relatos sin conexión entre sí y en los que sólo circunstancialmente surge Aviraneta. Los títulos de dichos relatos son los siguientes: «El capitán mala sombra», «El Niño de Baeza» y «Rosa de Alejandría». Los protagonistas de *La veleta de Gastizar* (III, pp. 859-928) y *Los caudillos de 1830* (III, pp. 929-1010) son varios. El foco central oscila entre Ochoa Lacy, el Inglesito y Mina. En *El sabor de la venganza* (III, pp. 1113-1198) hay también dos narraciones, cuyos protagonistas ni siquiera se conocen entre ellos. La primera narración («La cárcel de la corte») gira alrededor de la rivalidad de dos hombres, Castillo y Chico, por los favores de Paca Dávalos y el odio a muerte que se despierta entre ellos. La segunda narración («La casa de la Misericordia»), se basa en los amores de Rocaforte y Dolores y la venganza del marido engañado, Manso. El protagonista de *Las furias* (III, pp. 1199-1295) es Pepe Carmona; el de *El amor, el dandismo y la intriga* (IV, pp. 7-170), Pedro Leguía. Alvarito, el empleado de Chipateguy, es la figura central de *La nave de los locos* (IV, pp. 305-407) y *Las figuras de cera* (IV, pp. 171-305). Paco Maluenda y Bertache se disputan el primer plano en *Las mascaradas sangrientas*; el Conde de España y Hugo el Inglés, el de *Humano enigma* (IV, pp. 585-692). En *La senda dolorosa* (IV, pp. 693-806), el Conde asume indiscutiblemente el papel central. Jesús López del Castillo es el protagonista de *Los confidentes audaces* (IV, pp. 807-898), y Aviraneta simplemente es una especie de *confident*, que escucha la narración de aquél. *La venta de Mirambel* (IV, pp. 899-900), son varias historias, sin relación entre ellas, alrededor de los diversos miembros de la familia Montpesar.

(20) *El escritor, según él y según sus críticos (Memorias)* (Madrid, 194), I, página 152.

(21) LUIS ARAQUISTAIN: «Recuerdos de Linos, maestro de Hércules» en Baeza, II, pp. 104-115; JUAN J. DOMENCHINA: *Crónica de Gerardo Rivera* (México, 1946), página 200.

(22) «Una novela de Baroja» en Baeza, II, pp. 130-142.

(23) JOSÉ M.ª SALAVERRÍA: «Pío Baroja» en *Ibíd.*, pp. 153-157; SALVADOR DE MADARIAGA: «Pío Baroja» en *Ibíd.*, pp. 121-129.

primera fila y desde el comienzo Azorín; Juan de la Encina vio en la prosa barojiana una cualidad lírica indiscutible, reafirmada por Sender. Onís contribuyó con un estudio perspicaz y positivo a iluminar algunos aspectos de la obra del escritor y afirmó:

> No se comprende bien cómo se ha podido pensar y decir que Baroja carezca de estilo. Baroja tiene un estilo propio que refleja las cualidades de un temperamento (24).

La crítica actual —como profetizó Ortega y Gasset (25)— tiene más comprensión y simpatía por la obra de Baroja y valora el estilo barojiano. Alfonso Reyes, Ridruejo, Laforet y Cossío (26) reconocen el estilo de Baroja como personalísimo; Benjamín Jarnés lo califica de «gran estilo» (27), y Zunzunegui de «una delicia» (28); Clavería declara al novelista «maestro de su propio estilo» (29). Torrente Ballester (30) cree que Baroja es el único novelista de su generación que posee una prosa apta para el género novelesco; Nora reconoce, que es el único entre sus coetáneos que no ha envejecido, que aún mantiene su frescor en contraste con los demás compañeros del 98, a excepción de Unamuno y Azorín (31).

Baroja acusó a la crítica que le condenaba de incomprensión: no entendía que él tenía una concepción distinta del estilo tradicional; que, después de ensayar, rechazaba la retórica elocuente, que es fácil de lograr porque tiene reglas fijas y fórmulas que componen un sistema que se transforma en algo mecánico. Era, se defendía Baroja, pueril atribuirlo a desconocimientos gramaticales que todo hombre de cultura media poseía; su ideal consistía en la precisión, la sencillez, la claridad: a este fin orientaba sus esfuerzos: «... escribir con sencillez, es muy difícil y exige mucho tiempo; más de lo que la gente se figura» (32).

La enorme preocupación de Baroja por el estilo se manifiesta en la reiteración con que aparece el tema en su obra: en *Juventud, egolatría, La caverna del humorismo, Vitrina pintoresca, La familia de Errotacho,* «La formación psicológica de un escritor» (discurso de in-

(24) «Pío Baroja» en Baeza, II, pp. 162-169.
(25) «Una primera vista sobre Baroja» en *Ibíd.*, pp. 63-71.
(26) Dionisio Ridruejo: «Agua que no desemboca» en *Ibíd.*, pp. 255-257; José M.ª de Cossío: «Notas sobre Baroja» en Baeza, II, p. 361; Alfonso Reyes: «Bradomín y Aviraneta» en *Ibíd.*, pp. 61-63.
(27) «Baroja y sus desfiles» en *Ibíd.*, pp. 179-181.
(28) «En torno a Don Pío Baroja y su obra» (discurso de ingreso en la Academia Española) en *Ibíd.*, pp. 365-382.
(29) «Significado y estilo de una 'trilogía'» en Baeza, II, pp. 286-288.
(30) *Literatura española contemporánea* (Madrid, 1949), p. 249.
(31) *La novela contemporánea* (Madrid, 1958), I, pp. 119-120.
(32) *El escritor, según él y según sus críticos,* p. 7.

greso en la Academia Española), «La cuestión del estilo» (33), artículo publicado en *Ahora,* y, finalmente, en varios tomos de sus *Memorias.*

Baroja no cree que el estilo es la manifestación externa de la obra literaria, algo superficial, separado del fondo; obedece, por el contrario, a una razón interna profunda:

> La forma, el estilo en literatura, no es como un gabán que sirve lo mismo para el gordo que para el flaco. La forma es como la piel de un animal; tiene su determinación interior, como el estómago o el esqueleto (34).

No puede hablarse del estilo, tomando tan sólo en cuenta la prosodia y sintaxis del escritor: estilo es todo.

> Para mí el estilo en la literatura no es cosa exclusiva de la forma, sino que está en la forma y en el fondo, en la acción, en los personajes, en las intrigas, en los diálogos, en todo. Desde este punto de vista me parece cierto lo que dijo Buffon: «El estilo es el hombre.» Ahora, considerando el estilo como forma literaria hay posibilidades de mil ficciones deliberadas, estudiadas, que tienen poca importancia psicológica (35).

Este es el concepto literario crociano, del cual parten Leo Spitzer, Vossler, Amado Alonso (36) y hoy se acepta por la crítica moderna. La concepción crítica del estilo barojiano muestra un tremendo espíritu de modernidad, incomprendido en su época, y que hoy no puede negársele.

La prosa narrativa de Baroja, como ya Nora ha subrayado, se caracteriza por giros nerviosos, sintaxis brusca y conversacional, rudeza y bizarría de la adjetivación. Nunca hay la impresión de rebuscamiento, sino de gran espontanidad: es la tan decantada naturalidad barojiana. La frase simple o compuesta no tiene complicadas oraciones subordinadas; es una prosa que tiene un carácter *dislocado* y al mismo tiempo *directo.* La impresión que nos da el autor a través de ella es la que el personaje recibe de inmediato del mundo exterior, y que el análisis intelectual no modifica. Esta característica de la prosa barojiana se manifiesta constantemente en toda la obra del novelista. Expondremos aquí dos ejemplos tomados de su primera y última obras

(33) En Baeza, II, pp. 453-457.

(34) *La intuición y el estilo,* p. 286. Véase también la alusión al estilo en *El aprendiz de conspirador* (Obras completas, III, 10).

(35) *La intuición y el estilo,* p. 293.

(36) BENEDETTO CROCE: *La critica letteraria: questioni teoriche* (Roma, 1894), *Breviario de estetica; quattro lezioni* (Bari, 1928); LEO SPITZER: *Lingüística e historia literaria* (Madrid, 1955), pp. 7-63; KARL VOSSLER: *Gesammelte Aufsatze zur Sprachphilosophie* (Munich, 1923); AMADO ALONSO: «La interpretación estilística de los textos» en *Materia y forma en poesía* (Madrid, 1955), pp. 107-132.

que estudiamos, escritas en 1900 y 1934. La situación que se describe en ambas es la misma: un entierro. El primer ejemplo pertenece a un cuento de *Vidas sombrías:* unos obreros acompañan el entierro de un compañero. El segundo trata del funeral de Thierry, protagonista de *Las noches del Buen Retiro:*

> El coche de muerto comenzó a correr de prisa, tambaleándose con la elegancia de un marinero borracho, y tras él siguieron las dos tartanas dando tumbos y tumbos por la carretera.
>
> Al paso se cruzaban otros coches fúnebres, casi todos de niño. Se llegó a las Ventas, se cruzó el puente, atravesaron las filas de merenderos, y siguieron los tres coches, uno tras otro, hasta detenerse a la puerta del cementerio. Se hizo el entierro sin grandes ceremonias. Lloviznaba y corría un viento muy frío (37).
>
> Camino del cementerio del Este, una mañana fría de enero, una mañana madrileña clásica, con nieve en las hondonadas, se puso en camino la comitiva.
>
> Marcharon el coche de muerto y otros cinco detrás... El campo estaba desierto; pasaba alguna vieja arropada con su mantón por el camino; algún carromato destrozado iba dando barquinazos en los pedruscos y en los baches, y algún perro famélico husmeaba y buscaba los huesos en los montones de basura.
>
> A lo lejos silbaba el tren y dejaba en el aire una nube de humo negro (38).

El ritmo es monótono, casi telegráfico. Las oraciones coordinadas se suceden sin supeditarse a una subordinación general prosódica. El tono es frío, impersonal, desprovisto de emoción: simplemente se limita a registrar la acción evitando toda repercusión dramática. El coche fúnebre no ocupa el centro de la narración; tanta atención merecen al narrador los otros coches fúnebres, casi todos de niños, las viejas arropadas en mantones en la fría mañana, los perros famélicos que buscan huesos en los montones de basura, el entorno desolado. La última frase acentúa definitivamente la fría indiferencia del tono narrativo al desviar la atención al tren lejano que se desvanece en la lejanía. Sugiere así el autor la tremenda insensibilidad que circunda al hombre en su destino trágico: el humo que se disuelve en el aire es una alegoría reticente de lo efímero de la existencia. La misma angustiosa indiferencia circunda la muerte del padre de Paradox y su abuela, de Cesárea, de la Petra, de Leandro y Vidal, de Juan Alcázar y el mismo Zalacaín; de Andrés Hurtado y Adelita.

Lo que Madariaga calificó de «ristras de hechos apuntados en frases cortas que caen con monótona regularidad como paquetes descar-

(37) «Los panaderos» en *Obras completas* (Madrid, 1948), VI, 985-989.
(38) *Obras completas*, VI, p. 716.

gados» (39) tiene una función estética; subraya lo que el autor expresa temáticamente: el hombre desvalido ante un universo indiferente que la razón no puede controlar. Cabe añadir aquí lo que se ha dicho del estilo de Hemingway. No en vano el escritor norteamericano proclamó al vasco por maestro:

> His very style, then, seems to imply that the use of intelect, with its careful discrimination, may blur the rendering of experience and may falsify it; and this style, in connection with his basic concern for the character of marginal sensibility, may be taken as implying a distrust of the intellect in solving man's basic problems (40).

La crítica alemana señaló acertadamente que en Baroja lo esencial nace siempre del sentir y no del pensar que es, al fin y al cabo, la forma de que aquél se reviste (41). En la novela barojiana, novela impresionista, el hombre no aparece en función del pensamiento, no comprende su existencia en términos intelectuales: la siente dolorosamente.

César Moncada tiene que renunciar a hallar un sistema filosófico que sea una guía en su vida. También Andrés Hurtado fracasa en su búsqueda de una pauta de vida para concluir comprendiendo que el intelectualismo es destructor: «mata a quien se acoge a su sombra» (42). No es posible orientarse por la razón en el «baile de máscaras» (43) de la existencia: el absurdo prevalece en ella: La vida es una corriente tumultuosa e inconsciente, donde los actores representan una comedia que no comprenden (44). *La concepción temática que prevalece en la novelística barojiana es la de la realidad sentida a través de una sensibilidad.* Su estructura novelesca, estilo narrativo y tema forman unidad inseparable. Baroja logra admirablemente la relación entre el asunto y la forma de expresión como recomienda Amado Alonso.

MARIA Z. EMBEITA

Sweetbriar College
VA. 24595 (USA)

---

(39) MADARIAGA, p. 123.
(40) CLEANTH BROOKS & ROBERT PENN WARREN, p. 324.
(41) Véase la tesis doctoral de HELMUT DEMUT: *Pío Baroja: Das Weltbied in seiner werken* (Hagen, 1937), que aparece fragmentariamente reproducida en *Memorias*, pp. 1313-1329.
(42) *El árbol de la ciencia* en *Obras completas* (Madrid, 1947), II, p. 514.
(43) *Ibíd.*, p. 513.
(44) *Ibíd.*, p. 471.