

## Baroja y el espíritu de los vascos en Ortega. (A Jaime de Salas)

GUADALUPE RUBIO DE URQUÍA

AMIGA DE NÚMERO DE LA RSBAP, DELEGACIÓN EN CORTE

*"... el sentimiento más vivo,  
el alma del alma de nuestro pueblo,  
[es] el individualismo,  
el espíritu de independencia."*  
Miguel de Unamuno,

ESPÍRITU DE LA RAZA VASCA

Desde que Pedro Corominas asignara al carácter vasco de Baroja la condición esencial de la personalidad literaria del autor novel de *Vidas sombrias* (1900), la referencia a dicho carácter, mas o menos elaborada, es una constante en los estudios y ensayos críticos relativos al estilo barojiano.

Es conocido que la originalidad expresiva de Baroja conquistó bien pronto la atención de la crítica literaria, y el interés de los Valera, Valle, Unamuno, Azorín, Maeztu,... También se sabe del reconocimiento temprano de Pérez Galdós, quien al ser preguntado: "—¿Qué jóvenes se muestran, a su juicio, mejores novelistas?—" respondió: "—Blasco Ibáñez, Arturo Reyes, y especialmente Pío Baroja—".

Mas sin duda ha sido Ortega quien con sus ensayos críticos sobre Baroja ha ejercido una influencia mayor en la aproximación a la figura del novelista, y a los móviles y elementos fundamentales del estilo barojiano.

Como demuestran su génesis y naturaleza, los ensayos afluyen de la lectura del novelista en *El Arbol de la ciencia* al caudal motriz de las reflexiones del filósofo en torno a la vida y la cultura que dan cuerpo a las *Meditaciones del Quijote*. Esta, llamémosla, subordinación no resta a los

ensayos el valor que tienen como testimonio íntimo de una “voluntad de estilo”, en el sentido aplicado por Marichal en sus estudios del ensayismo hispánico, y por el que apetece otro tratamiento dentro de la unidad vital del pensamiento orteguiano, cual el de la función regulativa que cumplen desde la recepción de Baroja en Ortega como vía de acceso del filósofo hacia sí mismo, hacia su persona en sí —“he escrito este [ensayo] para ponerme a mí mismo en claro ...”—. Pero sí explica las limitaciones de los ensayos como textos de valor teórico y documental, palmarias en la estimación del novelista vasco y congruentes en cualquier caso con la experiencia literaria de Ortega, “pésimo lector de novelas” según confesión propia.

Con todo, y no obstante las excelentes aportaciones posteriores al conocimiento de la literatura de Baroja, las ideas de Ortega sobre Baroja y la significación estética de su carácter vasco siguen haciendo autoridad, particularmente entre los estudiosos de la obra orteguiana y de forma más acusada en los que, por una razón u otra, se acreditan seguidores del autor de las *Meditaciones del Quijote*.

Cabe suponer que el peso intelectual de Ortega, su contribución a la modernización ideológica de España, y, por encima de todo, la capacidad sugestiva de su verbo limpio, enérgico y atrevido, como lo definió Baroja, operen en la comunión y circulación de sus ideas. Máxime cuando, como las concernientes al novelista, acontecen en el curso, repito, de meditaciones más amplias acerca de la vida y la cultura en las que, en definitiva, se ahínca el magisterio de Ortega sobre el estilo como estética y sobre la manera española de ver las cosas. Dentro de esta perspectiva, y sólo dentro de ella, puede comprenderse la fecundidad orientativa de los ensayos.

Consideradas por sí mismas, las ideas de Ortega sobre Baroja muestran su condición originaria de “observaciones de un lector”, que las formula en concierto consigo mismo más que de conformidad a la realidad artística de Baroja. Paradójicamente, esta condición se verifica con la aireada “salvación” del novelista en la crítica de Ortega que, desde mi punto de vista, pone de relieve las limitaciones apuntadas de los ensayos al tiempo que favorece una valoración inadecuada de los mismos en lo que a Baroja se refiere. Presumir la sinceridad de la intención crítica o, más aún, su bondad práctica, lejos de atender la invitación del filósofo a reflexionar con él sobre el trasunto de sus meditaciones, ésto es sobre España como un problema de estética, obliga por el contrario a preguntarse siquiera ¿de qué salva, o quiere salvar, Ortega a Baroja?

Con arreglo a los ensayos debo decir ya que no por cierto de su embargo generacional, la herencia de la Restauración, circunstancia que Baroja reabsorbe en su retórica orquestal pero que no determina su modalidad expresiva. Sino de lo que hace a Baroja ser Baroja, afirmarse en sí mismo, en la realidad radical de su literatura, cada vez que empuña la pluma: su *estilo*. Y, en consecuencia, salvarle de su *carácter vasco*, del elemento étnico instructor de su manera particular de ver las cosas que en opinión abundante de Ortega limita su potencia creadora, y en el que, sin embargo alguno, Baroja hunde amorosamente, inteligentemente, su raíz poética.

En otro lugar, y a propósito del fundamento antropológico de la personalidad literaria del novelista, he tenido ocasión de apreciar despacio los ensayos de Ortega desde la obra de Baroja, sin perder de vista ni el sentido ni la oportunidad de su escritura en el proyecto personal del autor de las *Meditaciones*. A mi juicio, una de las “meditaciones” más provocativas de cuantas proponen al lector estos ensayos es la caracterización estética del novelista, ya que además de resultar del todo conveniente al designio de Ortega comprende su diagnóstico del espíritu de los vascos, entendiéndolo como definición o caracterización cultural de un estilo de vida, de una manera particular de relacionarse con las cosas.

La resonancia de este diagnóstico, mejor conocido por otros escritos, es pareja de la que gozan las ideas del propio Ortega sobre Pío Baroja, como parejo es el fundamento estimativo de ambas caracterizaciones que por su naturaleza singular provoca la curiosidad del lector orgánico de Baroja y, desde luego, la del estudioso de la cultura vasca.

En las páginas que siguen se apuntan los aspectos más notables de la estimación de Ortega de Baroja y el espíritu de los vascos, a la luz de los ensayos y también de otros textos pertinentes, empezando por el denominado *Sobre el Localismo* con el que Ortega se suma intelectualmente al compromiso fundacional con la cultura vasca de la revista bilbaína HERMES, del que se trae recuerdo suficiente en el presente escrito.

Esta dedicado a *Jaime de Salas*, estudioso y seguidor de Ortega, con la esperanza acaso quimérica de que le anime a frecuentar por su propio pie el mundo de Baroja, el mundo “libre, ilimitadamente libre” de este representante egregio del alma del alma del pueblo vasco.

## I

En el volumen primero de la “Biblioteca de Hermes”, aparecido en Bilbao el 1920 con el título genérico *Del espíritu de los vascos*, Jesús de Sarría publicaba al frente de una selección de colaboraciones de Maeztu, Unamuno, Campión, Baroja y Mourlane—Michelena, el texto del discurso *Sobre el Localismo* pronunciado por Ortega tres años antes, en mayo de 1917, en el transcurso del banquete celebrado en el Hotel Palace de Madrid, con motivo de la presentación de *La Revista del País Vasco Hermes*.

Abre el volumen una dedicatoria: “*Hermes* al Gran Meditador del Guadarrama”, con firma de Sarría quien, después de recordar que *Hermes* “nació de un impulso de orgullo racial, de un afán intenso y vivísimo de cultura ... [del] ennoblecedor valor sentimental de nuestro ensueño, ...”, escribe:

“¿No fue, sin duda, eso, lo que permitió que nuestra mediocridad de poder y de inteligencia, conmoviera y nos volviera propicio a un hombre de tan elevada alcurnia en el pensamiento y de conciencia tan pura como Ortega Gasset?”

“El nos vio y nos comprendió. Teníamos orgullo de nuestra estirpe vasca, fervor por el espíritu, ansia de creación, afán de noble pelea, y *una sed de ilusiones infinita ...*”

“Y Ortega Gasset, que volvía de América lleno de anhelo y de esperanza, consagró a *Hermes* en Madrid ...”

“Porque hay en lo íntimo de la gesta cultural de *Hermes* algo del matiz característico que descubría en Baroja el propio Ortega: *un fondo insobornable*, una idealización prístina, invariable.”

“Fieles nosotros a nuestra sensibilidad, somos lo que fuimos y seremos lo que somos. Como ayer, como mañana, como siempre, sentimos orgullo de nuestra estirpe vasca, fervor por el espíritu, ansia de creación, afán de noble pelea y *una sed de ilusiones infinita...*”

Estos pasajes tienen interés aquí porque se hacen eco de argumentos importantes del crítico en su estimación de Baroja y los vascos —“mediocridad de poder y de inteligencia”, “impulso de orgullo racial”—, y advierten de la actitud de Ortega ante el carácter vasco —“nos volviera propicio”— a la que regresaré luego. Pero, sobre todo, porque no dejan sitio a la duda acerca de los valores y principios que informan la vocación de *Hermes*. Pues a esta “insobornable” vocación de estilo propio —“fieles nosotros a nuestra sensibilidad ...”— se suma Ortega con un discurso de “consagración” que, según indica su título, se desenvuelve en torno a la idea del localismo, referida en este caso al localismo vasco, como receta para la integración de España.

En conexión con los conceptos de razón vital y razón histórica, se trata de una de las ideas cardinales de Ortega, prefigurada en las *Meditaciones del Quijote* (1914) —“Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud”—, y desarrollada en su ensayo *España invertebrada* (1922), que conoce una concreción fundamental en el concepto de vitalismo empleado en *El tema de nuestro tiempo* (1923).

Lo primero que hay que destacar de *Sobre el Localismo* es la confesión de Ortega en el sentido de que la aparición de *Hermes* llena un hueco en su esperanza. Mas antes de examinar en qué consiste esta esperanza y cómo la colma parcialmente la nueva publicación vasca, fijémonos en la fecha de la confesión: 1917. Porque a renglón seguido el crítico de Baroja explica que lleva un tiempo intentando “sin éxito lúcido” convencer a los españoles de que los males de la patria, los males de España, obedecen a “causas mucho más profundas que las que mueven las discusiones y contiendas políticas”.

Ortega lleva en el empeño educador desde, por lo menos, la publicación de las *Meditaciones del Quijote*, donde, junto a la magna pregunta “Dios mío, ¿qué es España?” y a su desolada reclamación “¿Dónde está —decidme— una palabra clara, una sola palabra radiante ..., una palabra que alumbre el destino de España?”, redacta el que a mi entender es uno de sus pensamientos históricos mas valiosos:

“¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta, que no se hace un problema de su propia intimidad, que no siente la heroica necesidad de justificar su destino, de volcar claridades sobre su misión en la historia!

El individuo no puede orientarse en el universo sino al través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera”.

Como veremos enseguida, produce curiosidad que la propiedad de este pensamiento no le facilite a Ortega la comprensión de la novela de Baroja que da pie a los ensayos y al diagnóstico del estilo barojiano, *El Arbol de la ciencia*, cuyo latido cordial es justamente la desorientación vital de su héroe carismático, Andrés Hurtado.

La curiosidad aumenta ante determinados pasajes de *Sobre el Localismo*, familiares del que acabo de entresacar de las *Meditaciones*:

“No padecemos una decadencia política ni de administración, he repetido frecuentemente, sino una decadencia histórica. *Se trata de una grave depresión en la vitalidad de nuestro pueblo, una como ausencia de pulso biológico, la anemia, no ya de las funciones políticas, sino hasta en los afanes privados.*”//

“Durante los tres últimos siglos ... hemos querido como los franceses desde París, animar al mundo español con esta cabeza de Madrid.”//

“Me parece, pues, forzoso que comencemos por dotar de concreción a la conciencia política de nuestro pueblo. Para ello hay que limitarla y al limitarla se condensará. En lugar de una sola cabeza tan enorme como vaga prefiramos suscitar sobre el cuerpo, hoy sin estructura, de España, una pluralidad de capitalidades menores pero enérgicas y suficientes.

Como cada cual tiene su arbitrio y su receta más o menos confesada o confesable, yo predico ésta mía que llamo localismo. Hay trozos del haz peninsular que tienen necesidades características, *peculiares maneras de sentir, un repertorio de costumbres en plena vigencia, un poder económico articulado y de inconfundible fisonomía*. ¿Por qué no intentar que toda esa comunidad de rasgos y condiciones se condense en una clara voluntad local?” //

“Nada aclara mejor lo que deciros quiero como el caso de Bilbao ...¿No convendría alimentar y potenciar su noble orgullo local y conseguir que el pueblo bilbaino, admirable potencia de futuro, adquiera la fuerte voluntad de sí mismo?” //

“Hagamos que cada núcleo local conquiste la voluntad de sí mismo. En la articulación de esas voluntades veo yo la única España posible”.

(El subrayado es mío). En que cada núcleo conquiste la voluntad de sí mismo alberga Ortega su esperanza. Una esperanza columbrada, lo he dicho ya, en la sentencia “Hay dentro de toda cosa ...” que, con la celeberrima fórmula “Yo soy yo y mi circunstancia ...”, contiene en *Meditaciones* una definición capital de su filosofía.

Nacida de un impulso de orgullo racial, de un afán intenso y vivísimo de cultura, *Hermes* es el “alma abierta y noble” que siente la ambición de perfeccionar la “estirpe vasca” para que logre su plenitud. En esta claridad de concepto que, como diría el filósofo, procede del amor a la perfección de lo amado —“nuestra sensibilidad”, recalca Sarría— ve Ortega “la iniciación de esa local conciencia” de la que, según su receta, depende la única España posible. Y es así como *Hermes* llena un hueco en su esperanza y despierta en él “motivos de viva simpatía” hacia los vascos reunidos en torno a una voluntad común que, conforme al pensamiento del propio Ortega, es una “labor de cultura”.

A la vista de la inequívoca identificación de *Hermes* con el matiz más característico de los vascos —el orgullo de ser ellos mismos—, la comunión también inequívoca de Ortega con el designio estilístico de la nueva *Revista del País Vasco* invita a pensar que el “Meditador del Guadarrama” asigna a dicho matiz, ejemplificado en el orgullo local del pueblo bilbaíno, el origen de

la vitalidad por la que reconoce implícitamente en el fondo insobornable del espíritu vasco una admirable potencia de futuro.

Lo relevante aquí del discurso de Ortega, pronunciado, no se olvide, a cuenta del proyecto cultural de *Hermes*, no es que se inscriba dentro de la doctrina del amor presentada en las *Meditaciones del Quijote*, o que proponga un caso concreto de su teoría del concepto como “órgano para la posesión de las cosas”. Sino que contenga un diagnóstico de la manera de ser de los vascos cuyo elemento estimativo fundamental es la raíz estilística de la claridad de concepto que alumbra tal proyecto, ya que la significación estética de este elemento recibe un tratamiento opuesto en otros textos en los que Ortega opina del carácter vasco.

Donde se conoce mejor la diferencia, y desde donde opera con mayor eficacia la influyente opinión de Ortega, es en los ensayos sobre Baroja: *Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa, una primera vista sobre Baroja e Ideas sobre Pío Baroja*; producidos entre 1912<sup>1</sup> y 1916, a los que hay que agregar el artículo de 1912 *Un Libro de Pío Baroja*, y a los textos fragmentarios pertenecientes a los mismos ensayos, “[Variaciones sobre la *circum-stantia*]”, “La Voluntad del Barroco” y “[Final]”, dados a conocer posteriormente por Paulino Garagorri.

Como he recordado, los ensayos están escritos a la sombra intencional e ideológica de las *Meditaciones del Quijote*. Esta circunstancia que, repito, no rebaja el interés de los ensayos, obliga la referencia abundante al primer libro de Ortega, porque, según se verá a continuación, además de facilitar el conocimiento de la señalada diferencia estimativa, explica las razones de la curiosa, muy curiosa, actitud del crítico de Baroja ante el espíritu de los vascos.

## II

Domina la escritura de los ensayos la idea de que la novela, por ser reflejo de un estilo de vida, de una manera *preferente* de ver las cosas, puede generar una literatura fecunda, transcendente, noble, ideada por el amor, o una

---

(1) Sobre la datación de *Anatomía de un alma dispersa* en 1910 siguiendo al propio Ortega, baste decir aquí que es inexacta por imposible, dado que *El Arbol de la ciencia*, cuyo parentesco con el ensayo y con las *Meditaciones* es evidente, aparece en 1911. El primer texto que, en rigor, da Ortega a la prensa sobre Baroja es el artículo citado de 1912, dedicado a dicha novela. Para más detalles publicados de esta cuestión, aunque no son completos, ver la edición de E. Inman Fox de los ensayos.

literatura impotente, grávida, plebeya, movida por el rencor; y que esta última, la rencorosa, es la que tiene en la tradición literaria española una interpretación particular en la novela picaresca como expresión paradigmática del medio psicológico en que se desenvuelve, que es el medio en que —sigo con el crítico— se origina después de todo el estilo de Baroja.

Ortega instala su estimación en el realismo que ilustra la intención literaria de la novela picaresca: representar la realidad de las cosas, pues en su opinión esa representación no es sino copia de la realidad, y, asegura, “la copia es crítica. Y ésta es su intención: no crear, criticar. [Al artista] le mueve el rencor”.

La idea sobre Baroja del crítico se apoya en una lectura de *El Arbol de la ciencia*, inspiradora de la reflexión insistente sobre el estilo que conduce la escritura de los ensayos. En orden a esta lectura, y con vistas a lo que más tarde he de decir acerca de su oportunidad, conviene tener presente desde ahora que cuando Ortega lee a Baroja se encuentra enfrascado en la composición de su proyecto intelectual con las *Meditaciones del Quijote* que, según su propia explicación, es en puridad un proyecto de “salvación”. Esta consideración biográfica permite comprender que Ortega se fije, y fije su reflexión, en dos pasajes de *El Arbol de la ciencia* en los que, puede afirmarse sin exagerar, halla literalizados, vaciados en un molde estilístico —luego ya resueltos y reabsorbidos— el problema y el tema de su proyecto personal: la vida —a la española— cuya exégesis es la cultura, y el hombre —en español— que es la realidad por antonomasia.

\* \* \*

El primero de los pasajes enuncia el argumento discursivo de la novela de Baroja, a la par que define el ambiente psicológico de su figura protagonista:

“Todos los pueblos tienen, sin duda, una serie de fórmulas prácticas para la vida, consecuencia de la raza, de la historia, del ambiente físico y moral. Tales fórmulas, tal *especial manera de ver*, constituye un pragmatismo útil, simplificador, sintetizador.

El pragmatismo nacional cumple su misión mientras deja paso libre a la realidad; pero si se cierra este paso, entonces la normalidad de un pueblo se altera, la atmósfera se enreace, las ideas y los hechos toman perspectivas falsas. En un ambiente de ficciones, residuo de un pragmatismo viejo y sin renovación vivía el Madrid de hace años”.

(El subrayado es mío). La proximidad de este pasaje con el pensamiento de Ortega sobre el papel de la cultura —“¡Desdichada la raza ...!” es patente,

pues en ambos se articula la idea que, por encima de sus modos diferentes de preferir la vida, acerca más que aleja al filósofo joven del novelista maduro: la necesidad de clarificar, jerarquizar, y actualizar los valores y elementos — “ideas y hechos”— constitutivos de la *manera de ser especial* que en su expresión colectiva, llámese raza, pueblo o cultura, tiene la misión histórica de dotar al individuo que pertenece a ella del fundamento vital —“sostén de la vida”, dice Ortega— que le oriente en su particular búsqueda prometeica.

*El Arbol de la ciencia*, al igual que una parte sustancial de la obra amplia de Baroja, es una reflexión de la vida española en la última década del diecinueve; la década en la que, como bien apunta Ortega, “hace crisis el alma nacional”, y en la que culmina la formación sentimental de la generación de Baroja. Mas en esa concreción misma del problema existencial está el valor universal de la reflexión literaria del novelista sobre la vida de Andrés Hurtado y la cultura española.

En *Anatomía de un alma dispersa* la interpretación del pasaje, y por extensión de *El Arbol de la ciencia* en particular y del arte de novelar de Baroja en general, contiene una lectura diferente. Rebate la fórmula del novelista aduciendo de una parte que el pragmatismo ineficaz no es pragmatismo, y de otra que las ideas de un pueblo no sólo no son extrínsecas a él, sino que, al contrario, le reflejan, de tal suerte que el pueblo y su ideología son a un tiempo “consecuencias sucesivas de una raza, una historia y un ambiente físico y moral”.

En punto al “pragmatismo”, la observación de Ortega responde a una lógica, incluso histórica, que no siempre coincide con la realidad de las cosas —basta mirar a nuestro alrededor inmediato para constatarlo—. Esta dicotomía entre lo que parece o debe ser y lo que es realmente es el extremo que Baroja quiere, y consigue, señalar para describir la atonía vital de la España finisecular que produce, y explica, la orfandad espiritual de Andrés Hurtado —“¿Qué se hace con la vida?”, se pregunta angustiado el protagonista de *El Arbol de la ciencia*, “¿Qué dirección se le da?”—; y es también la situación que, adentrado ya el siglo veinte, Ortega destaca en *Sobre el Localismo* como una de las causas profundas del problema de España: “Se trata de una grave depresión en la vitalidad de nuestro pueblo ...”.

Ortega no aprecia el principio clarificador de la intención literaria del novelista, por lo mismo que tampoco parece advertir que su idea del “espíritu popular” no difiere de lo que Baroja llama “pragmatismo nacional”. La diferencia entre los planteamientos es inexistente salvo a la luz del proyecto de

salvación de Ortega, concebido desde una voluntad de ruptura con el designio generacional noventayochocentista que compromete el proyecto intelectual — individual— del propio filósofo: “Habiendo negado una España” —escribe en las *Meditaciones*— “nos encontramos en el paso honroso de hallar otra”.

A la negación de las maneras caducas e ineficaces, a la negación de lo que no es España en sí misma, reduce Ortega en *Anatomía de un alma dispersa* la contribución intelectual de Baroja y sus coetáneos. Pues estima el crítico que la tarea higiénica —“el pronunciamiento de ciertas grandes y elementales barbaridades que habían de ser forzosamente dichas”— emprendida por los que él mismo bautiza en dicho ensayo como “Hércules bárbaros” se produce “por impulso original e innato, no como una averiguación hecha *a posteriori*” de las razones que dan razón de su negación.

En el caso de Baroja, la estimación de Ortega no se sostiene. El ejemplo más evidente es ciertamente *El Arbol de la ciencia*, novela publicada en 1911 con la que Baroja culmina su trilogía “La Raza” y la primera parte de su etapa literaria, iniciada en 1900 con la aparición de *Vidas sombrías y la casa de Aizgorri*. La obra producida en estos dos lustros largos deja saber sin esfuerzo que, aunque no toda ella se ocupa de “las cosas de España”, su escritura no habría sido posible si Baroja se hubiera limitado a criticar su “circunstancia”, en vez de ahondar en su causa en sí, en las razones de la “atonía vital”, tiempo antes, mucho antes, de instalarse oficialmente el 1900 en la literatura. Cuando lo hace es con un estilo, con una manera de ser, preñado de vida nueva porque su propiedad creadora es en sí misma, en el fundamento vital de su radical individualidad, una afirmación nueva precursora de otras afirmaciones. Porque, como comprende *Azorín* al leer *Vidas sombrías*, el estilo de Baroja representa ya en 1900 un “cambio de valores”.

Penetrando su “circunstancia”, salvándola de su oscuro destino, se produce así, *a posteriori* —ahí está *Camino de perfección* de 1902—, un arte de novelar esencialmente moderno en el sentido agustiniano de modernidad, que rompe con la tradición *inmediata*, la tradición *negada* por el Noventa-yocho y también por Ortega, para retomar con vista al porvenir, *su* porvenir, el pulso vital de las “ideas y hechos” que, al despuntar el alba de la Edad Moderna, alumbró el proyecto de España como proyecto de una plural voluntad de estilo, como afirmación de un ideal de vida.

La negación de Baroja es, por consiguiente, una exigencia de su vocación de futuro, de un anhelo de plenitud concebido en la claridad de concepto; no

basta a la intención —de ser— tener hartazgo de intuición, como predica Ortega en sus *Meditaciones*, es menester poseer además el impulso vital que hace que el individuo sea fuente y surtidor de toda energía para que pueda realizar su intuición; y este impulso debe buscarse afanosamente, necesariamente, en la raíz viva del ser: la raza, en el sentido cultural, estético, de herencia histórica, propuesto por el propio Ortega.

Dentro de esta perspectiva histórica de la vida, anulada de un trazo en *Ideas sobre Pío Baroja* —“Un día, Baroja, que no solía mirar al pasado ...”—, se explican la querencia temprana del escritor vasco por la iluminadora expresión de Lucrecio *ex nihilo, nihil* con la que titula uno de sus artículos de 1901, y el recurso frecuente del elemento memorialista o autobiográfico, imaginario o real, en la construcción de sus relatos. A la concreción de esa perspectiva en la identidad narrativa del autor de *El Arbol de la ciencia* obedece que Azorín defina el estilo barojiano como “la tradición renovada”, en referencia a la tradición áurea de la novela española.

*El Arbol de la ciencia* da fe del concepto en clave de novela, acaso la más sencilla y la más compleja a un tiempo del más de medio centenar largo de novelas publicadas de Baroja.

\* \* \*

Es cierto que Baroja construye la historia de Andrés Hurtado con capítulos importantes de su etapa de estudiante, de cuando por efecto del medio psicológico su visión de entonces de la vida —a la española en los epígonos del diecinueve— era una visión dolorosa, como de algo “cruel, canalla, infame, *sin objeto, sin principios y sin moral*” (el subrayado es mío). Pero, precisamente porque Andrés Hurtado es su héroe carismático Baroja no le presta, no le puede prestar en razón de su intención literaria en *esa* novela, el capítulo de mas significación en su vida: el que corresponde a su experiencia catártica en Cestona.

La estancia en la villa guipuzcoana como medico rural le proporciona el imperioso “alto en el camino” que reclama Ortega desde las *Meditaciones*, y que en su caso Baroja interpreta sagazmente —con resabios cartesianos— como la “perversión” de su sensualidad: “—¿Cómo y cuándo la sensualidad mía se fue pervirtiendo y convirtiendo en algo anómalo y puramente cerebral?—”, se interroga Luis Murguía en *La sensualidad pervertida* al recordar “como y cuando” comienza a experimentar “la sensación de lo ético”, la sensación que marca la “línea de la vida”, ... la línea de la vida de Baroja.

Pues en ese rincón de la tierra vasca, la tierra que para Caro Baroja es “la tierra madre por excelencia”, es donde la mocedad sentimental del novelista en ciernes —“Mi sensibilidad era como un órgano sin revestimiento, sin piel; así, el más pequeño contacto con la aspereza de la vida española me hacia daño”— se deja seducir en el amor a la vida por un espíritu, por una manera de relacionarse con las cosas, que todavía en los 1890 es evocación de un habitar poético. Alejado del medio dominado por el “pragmatismo nacional caduco”, del “ambiente de ficciones” de Madrid, al través de la vieja raza insumisa —términos estos últimos de Ortega—, en el trato asiduo y directo con el paisaje y el paisanaje vascos, Baroja conoce la raíz estética de sus sentimientos, y que su inconformismo no es sino amor a la libertad de ser lo que en esencia es y puede aún ser, un anhelo incontenible de individualidad cual el que halla encarnado en el alma del alma vasca.

La identificación intelectual —“cerebral”, “amorosa”— de sus raíces y el contacto con una naturaleza amable le abren a la experiencia de sí mismo como el otro, y este reconocimiento de la existencia de sí mismo en otro que es el mismo significa el punto de partida de su camino de perfección. De la apropiación de ese “fondo de raza heredado” brota en Baroja el impulso vital —el instinto de “conservación” según Ortega— que le ayuda a esclarecer su destino y a salvarlo de los efectos del pragmatismo nacional, al instalar su *yo*, su persona en sí, en un proyecto de vida propio que, considerado en su conjunto, resulta un proyecto logrado.

En la historia de Andrés Hurtado no ha lugar la experiencia catártica de Cestona. No puede haberlo porque la intención de Baroja al escribir *El Arbol de la ciencia* es, ciertamente repito, mostrar la necesidad de dar razón de ser, “vital” e “histórica”, a la voluntad de estilo, de vida propia, asentándola en su realidad radical. Por este motivo que inspira la escritura de la novela, el autor sitúa la estancia de Andrés Hurtado como médico rural en Alcolea del Campo, una localidad enclavada en la llanura manchega cuyo paisaje es, según la descripción de Ortega en sus apuntes de las *Meditaciones*, “una planicie muerta y sin reverberaciones, como el alma de nuestra España”. En este medio inerte y hostil al ensueño, presente en el repertorio iconográfico del novelista desde sus escritos juveniles como presente esta en toda su obra la conciencia del otro en sí mismo, Andrés Hurtado confirma su visión de la vida —a la española—, ya que no tiene ocasión de aprender lo que Baroja sí pudo conocer con la colaboración del paisaje ondulante y reidor de la estilizada Guipúzcoa: “que la vida no es sino el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre”.

Mientras Baroja sale de Cestona resuelto a “saciarse en la ubre repleta de la vida”, dejando atrás “las horas de silencio y sufrimiento contenido”, Andrés Hurtado regresa a Madrid irredento, preso de “la angustia y desesperación” de no saber qué hacer con la vida, de encontrarse perdido, “sin brújula, sin luz a donde dirigirse”, para terminar con *la vida* entre los muros de su dolorosa limitación: aunque quiere ser, porque no tiene raíces, porque no sabe cómo ser, no puede vivir, no puede ser.

La diferencia *esencial* entre la realidad del Baroja autor —ya en 1912— de una obra consolidada y vibrante de vitalidad porque está compuesta desde la íntima “confianza en el propio valer”, y la ficción realista del Andrés Hurtado que se muere —así, en reflexivo— porque no ha encontrado la fuerza necesaria para vivir —“... no tenía fuerza para vivir”— es una diferencia tan abultada, tan palmaria, que bastaría por sí sola para arrumbar la extendida afirmación de Ortega en el sentido de que “Andrés Hurtado simboliza la biografía esencial de Baroja mismo”, en la que se apoya otra de las sorprendentes afirmaciones doctrinales del crítico sobre el novelista vasco: “La sociedad es el problema de Baroja”.

Con lo expuesto acerca de la significación estética de Cestona en la orientación vital, luego estilística, del escritor, huelga subrayar que en lo que no se asemeja, menos todavía simboliza, la biografía de Andrés Hurtado de la de su progenitor literario es en lo *esencial*. Dicho ésto, añado que Ortega no está obligado a conocer los pormenores biográficos de Baroja, entretenimiento que él mismo reserva a “gentes selectas y curiosas”, si sus opiniones del novelista son las de un lector más o menos esporádico de la obra barojiana. Pero si estas opiniones atienden una intención crítica, como se dice una y otra vez en las *Meditaciones* —“Son, en efecto, estudios de crítica ...”, “... un estudio crítico sobre Pío Baroja”—, y a lo largo de los ensayos —por ejemplo, el capítulo “VI. La “Intención Estética” y la Crítica Literaria” en *Ideas sobre Pío Baroja* o el enjundioso fragmento de *Anatomía de un alma dispersa* felizmente denominado por Garagorri “(Variaciones sobre la *circum-stantia*)”—, que además alberga la intención ulterior de redactar un “Breve Tratado de la Novela”, entonces sí está obligado Ortega a dominar su objeto literario y distinguir en su estimación entre lo que en Baroja es esencial y lo que es accesorio, entre lo que para el novelista es problema y lo que es tema, entre los elementos que instrumentan la retórica orquestal del escritor y los que son constitutivos de su modalidad expresiva.

En *El Arbol de la ciencia*, como en cualquiera de los escritos de Baroja, en especial de las novelas, se distingue con nitidez prístina que el

problema literario del autor vasco es *la vida*, ni siquiera su vida, ni tampoco el hombre, y que desde luego no lo es la sociedad. El hombre y la sociedad son los intérpretes principales de la literatura del novelista porque son los intérpretes principales del drama que se le ofrece a la vista, el drama por excelencia: *la vida*, de la que uno y otra, hombre y sociedad, son su medida y exégesis en el tiempo, en el espacio y en la causa. En este contexto problemático fundamental se enmarca la curiosidad grande que, desde sus años de estudiante de Medicina, cultiva Baroja por la cultura, en el sentido profundo y amplio que, según la definición de su admirado Kant —el “último gran filósofo”—, comprende la Antropología como forma de conocimiento del *ser humano*.

En los ensayos críticos no se transparenta esa distinción, lo que no equivale a que el crítico la desconozca como insinúa la lectura ceñida de “Cultura Anémica” en *Ideas sobre Pío Baroja*; y sí se ve que al escribirlos Ortega está más pendiente de las exigencias de su compromiso intelectual que del discurso literario de Baroja. La tarea autoimpuesta de “hallar” una España nueva obliga al crítico a centrar su estimación en la imagen de la otra España, la que ha dejado de ser en sí misma, reflejada en la inspiradora novela del escritor vasco, y esta obligación se trasluce en el modo en que Ortega recibe y explica la fórmula del “pragmatismo nacional”.

\* \* \*

La misma impresión produce la significación estética que el autor de las *Meditaciones del Quijote* atribuye en el estilo barojiano al segundo, más breve y también más controvertido, de los dos pasajes de *El Arbol de la ciencia* en los que se fija, y fija su reflexión crítica:

“La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable”.

Con esta revelación autobiográfica describe Baroja la visión que tenía de la vida a la edad de Andrés Hurtado “al través” de la vida española de sus años mozos. Y porque retrata exactamente el medio psicológico que gobierna y caracteriza la España de la Restauración, Ortega la exhibe cual anticipo de la razón de su crítica a la cabeza de su ensayo *Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa*, anunciado en el proyecto original de las *Meditaciones*.

El recorrido atento por el ensayo, inclusive de los textos anejos publicados por Garagorri, va enseñando que todo él, al igual que el resto de la crítica, es en primera y última instancia una reflexión de Ortega en torno al problema constitutivo del que él hace el problema de su intimidad —“no nos deja

vivir”—: cómo dar aliento a la afirmación nueva que salve a España —y le salve a él— de la herencia de la Restauración —“Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”—; y que en el soporte autobiográfico de *El Arbol de la ciencia* el filósofo va a encontrar la materia oportuna para su reflexión, y también la razón oportuna para reclamar un protagonismo estilístico de nuevo cuño —“nos encontramos en el paso ...”— que comprende su salvación personal.

Mi punto de vista sobre la oportunidad de esta novela en la definición intelectual y social del proyecto orteguiano se acredita en el testimonio vario que proporciona el propio crítico<sup>2</sup>.

Por una parte, está el hecho de que hasta la publicación de *El Arbol de la ciencia* Ortega no “tiene interés” alguno por “cuanto piensa o dice” Baroja, tal y como se lee en una carta suya a la que me referiré mas adelante. Hecho de por sí llamativo si se considera no sólo, insisto, la obra del novelista de entre 1900 y 1912, sino también la repercusión de su concurso en el mundo hispánico de las letras, y, más aún, las ideas. De otra parte, está la reveladora advertencia de las *Meditaciones* en la que Ortega plasma, sin proponerselo, el efecto que le produce su encuentro literario con el autor de *El Arbol de la ciencia*: “En Pío Baroja ... tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada”.

Que para Ortega la lectura de la historia de Andrés Hurtado supone un “alto en la encrucijada” de su proyecto original de las *Meditaciones* —con el título “Salvaciones”— se sabe por la filiación de *Anatomía de un alma dispersa*, cuya escritura pertenece al intervalo comprendido entre la ideación del proyecto en 1910 (¿?) y la aparición primera de las, inconclusas, *Meditaciones del Quijote* en 1914. Que la lectura de *El Arbol de la ciencia* despierta el “interés” de Ortega por “cuanto piensa o dice” el novelista, al punto de inducirle a conocer sin demora cuanto hasta entonces ha pensado o dicho el autor vasco, puede saberse por una nota redactada para prologar la publicación de *Una primera vista sobre Baroja* en 1915 como *Observaciones de un lector*, y que ha permanecido sepulta en las ediciones sucesivas de los ensayos. En esta “nota preliminar, nunca reproducida”, según

(2) Para una comprensión mejor de mi punto de vista, leer los comentarios de Garagorri a propósito de las conexiones de las *Meditaciones* y otros textos orteguianos con los ensayos, en especial con *Anatomía de un alma dispersa*, en las ediciones relacionadas al final de este escrito en “Bibliografía y Fuentes”, que son por las que cito a Ortega.

hace constar Ortega de su puño y letra al margen de la misma, el crítico de Baroja atestigua mi punto de vista con esta explicación:

“Hace unos cinco años publicó Pío Baroja su novela *El Arbol de la ciencia*. Mucho tiempo hacia que, ocupado en otros afanes intelectuales, no frecuentaba yo los libros de este autor. Al leer *El Arbol de la ciencia* me ocurrió tomar unas notas sobre lo que esta lectura me sugería y, en fin, entrar en conocimiento con toda la parte de la producción de Baroja, que me era desconocida”.

Pero el testimonio teórico y documental más concluyente, si cabe, está en el párrafo de ANATOMÍA que copio a continuación:

“Parece el novelista haberse propuesto en *El Arbol de la ciencia* el tema magno sobre que ha de escribirse la novela mejor que en nuestros días y en nuestro país se escriba. YO no se si habrá alguien entre nosotros capaz de componerla: sospecho que no. Baroja seguramente no, según vamos a ver. Pero el tema esta ahí: es el tema de *El Arbol de la ciencia*”.

Con este reconocimiento explícito de que “el tema magno”, el tema que él mismo se ha propuesto en las *Meditaciones*, “está ahí: es el tema de *El Arbol de la ciencia*”, Ortega reconoce en el autor vasco la claridad de concepto que a continuación le niega al fijar su posición crítica ante Baroja con un juicio sobre la capacidad del novelista —“Baroja seguramente no”—, cuya fragilidad se confirma, y confirma mi punto de vista, en el empeño que pone a lo largo de los ensayos, especialmente de *Anatomía de un alma dispersa*, por convencer al lector de la veracidad, y por consiguiente de la validez estimativa, de lo que presenta como premisa argumental de su crítica: a saber, que “Andrés Hurtado es Baroja mismo”.

Ortega necesita afianzar esta premisa para dar curso a la idea central de su crítica, que posibilita a su vez la dominación de su idea inicial del “concepto *novela*”: “Baroja es un caso humilde y muy circunscripto del fracaso nacional”, y su literatura demuestra “una intención germinal estética, un principio de vida que ha sido mutilado en la cuna, una simiente de espíritu que no ha podido desarrollarse” en la planicie inerte de la España de la Restauración.

Sólo así puede decirse que, fruto de una cultura anémica, desprovisto de una formación sólida —“apenas sabe algo”, “... hacer constar que es muy inculto”—, mal dotado para la admiración, etc., etc., Baroja no piensa un asunto literario, ni fuerza la apariencia de la realidad para que suelte su “divino pus de dolor, su secreto”, y en cambio escribe novelas que, a pesar de su sincera vocación de novelista e incluso de su impar intención estética —“Yo no creo que exista hoy en España una intención estética superior a la de

Baroja”, se dice Ortega en “[Variaciones sobre la *circum-stantia*]”—, no sólo no son novelas sino que son “novelas malas”, porque lejos de contener afirmaciones nuevas y poderosas son una afirmación “histórica” de su personalidad, del “Yo” dolorido que se yergue soberbio en la margen de la sociedad con la suficiencia aparente de su alma primigenia, elemental, balbuciente, etc., etc.

Sin esta premisa, bien elaborada por Ortega, los ensayos críticos son lo que son, que es mucho: una secuencia de reflexiones de Ortega en torno a las opiniones de Ortega acerca de la vida, la cultura, el amor, la literatura, España, ... y por ello mismo harto estimable. Pero que bien poco tiene que ver con la realidad literaria de Baroja, sobre todo para quien tiene una experiencia propia del novelista vasco.

Años después de escribir los ensayos, en el texto dedicado a la novela de Gabriel Miró *El obispo leproso*, donde reconoce que una de sus “limitaciones” es ser “un pésimo lector de novelas” y recuerda que según “opinión casi unánime” estaba equivocado en su “definición del género novelesco”, Ortega confirma lo que la lectura de los ensayos deja entrever, y que refuerza mi punto de vista:

“Es una lástima que nuestros autores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos ‘amigos’—, ni de Valera. No sabemos de Valle-Inclán, ni de Baroja, ni de *Azorín*. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún”.

No es mi propósito calibrar el grado de conocimiento de Ortega en materia barojiana (permítaseme asegurar que el oficio de examinador ni me seduce ni me retrata). Sino razonar la presencia —“irrupción” más bien— de Baroja en el curso meditativo de Ortega por la luz que una y otro arrojan sobre la actitud del autor de ESPAÑA INVERTEBRADA ante el espíritu de los vascos. Pues todo el desarrollo temático y retórico de los ensayos sobre el novelista está al servicio de esa idea doble descrita más arriba que, vuelvo a decir, es tributaria del proyecto de “salvaciones” contemplado en las *Meditaciones* con el asunto de la novela picaresca y la manera española de ver las cosas. Dentro de él entiendo la intención de capítulos como “El Tema del Vagabundo” y “El Tema del Aventurero” en *Ideas sobre Pío Baroja*, o “Méritos de Balbucir” en *Anatomía de un alma dispersa*, o “Teoría del Improperio” en *Una primera vista sobre Baroja*, que legitima al crítico para afirmar que el rencor es el móvil instructor del individualismo encarnado en el estilo barojiano, y le permite escribir en “La Voluntad del Barroco”:

“Casi siempre que defiende alguien el individualismo es porque busca un pseudónimo donde ocultar la envidia, la atroz envidia que le roe por dentro”.

Aun aceptando que determinadas revelaciones autobiográficas de Pío Baroja, como las apostilladas por el propio Ortega o las relativas a las arbitrariedades del Dr. Hernando también en *El Arbol de la ciencia*, puedan, y digo puedan, tomarse por efectos del rencor, queda la pregunta: ¿envidia de qué o de quién?

La mejor respuesta es una invitación en la línea de la formulada en la dedicatoria de estas páginas: léase, léase atentamente la obra del novelista vasco, éntrese en sus libros, déjese que sea su verbo cálido y sencillo el que cuente la historia de *El Arbol de la ciencia*, y se conocerá que lo que en la crítica de Ortega figura como *envidia* coincide con la *independencia* de juicio y la *libertad* de expresión que ejerce Baroja en su estimación cultural de la vida española, y aun de la problemática identidad de España misma.

Es una estimación valiosa no sólo porque es independiente —“ausente de todos los partidos políticos o doctrinales”, encomia Ortega en *Ideas sobre Pío Baroja*—, sino porque además se presenta acompañada de observaciones directas de la realidad —“*échantillons sans valeur*” para su crítico— que hablan de la sensibilidad extrema de Baroja para visualizar situaciones y sintetizar procesos, y está cimentada con un fondo de lecturas tan revelador de la naturaleza de sus inquietudes como difícil de ignorar, por más que el “no saber” de los recursos intelectuales del novelista dispense la idea confortable y absurdamente circulada de que Baroja es un hombre inculto.

Porque, al margen de acuerdos o desacuerdos con las opiniones de Ortega sobre la personalidad y el arte de Baroja, no cabe tomar en serio la clase de envidia que parece desprenderse de ciertos comentarios del crítico: “La familia de Baroja toda espiritual viviendo de una panadería”, “Este hombre calvo y sin elegancia, vecino de Madrid, que vive de vender pan ...”, o, “Este hombre, que lleva compuestas hasta veinte novelas, se presenta más bien como un panadero. Efectivamente, se dedica en sociedad, con su hermano Ricardo, notable aguafuertista, al negocio de fabricar pan de viena”, etc. Entre otras razones porque las palabras de Ortega, con licencia literaria o sin ella, no se ajustan a la verdad de los hechos (no hay en los ensayos indicación alguna que haga saber que antes de ser “panadero” Baroja se había doctorado en Medicina y había ejercido durante varios años de médico). Pero menos aun cabe tomarse la que contiene otra de las curiosas sentencias de Ortega: “Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada”.

Cuando el crítico escribe sus ensayos en torno al autor de la historia de Andrés Hurtado hace tiempo que Baroja ya es Baroja, señor de su vida y

maestro indiscutido de la novelística española, dentro y fuera de España, como por cierto le reconoce hermosamente el mismo crítico. Entonces, ¿qué no es, qué no será nunca?

\* \* \*

Está fuera de toda duda que la permanencia literaria de Baroja, hoy igual que ayer, responde de sobra el interrogante. Mas ésto no importa tanto aquí.

Pertenece la contestación, al igual que los propios ensayos, a la primera y más cuestionable de las preguntas sugeridas, y por la que se conoce el designio estilístico de Ortega: ¿de qué quiere salvar “amistosamente” el joven filósofo al escritor maduro? De sí mismo, asegura con reiteración Ortega. Su intención es salvar a Baroja de lo que le hace ser lo que es —“un fracaso”—, “purificándole” con la claridad de su crítica de los “accidentes” que intervienen la visión del novelista y hacen que su arte no sea arte porque su manera, su estilo, de ver y decir es esencialmente insuficiente. De ahí que los libros de Baroja sean sin excepción “libros malos” ya que, como define el crítico en “[Variaciones sobre la *circum-stantia*]”: “La maldad estética es la insuficiencia”.

Según este mismo texto de *Anatomía de un alma dispersa*, los dos accidentes principales que llevan a Baroja al fracaso artístico proceden del medio psicológico en que se ha formado el escritor, y son los ya sabidos: el concepto “novela” y el individualismo como actitud vital. El concepto “novela” ha “ahogado la intuición estética” de Baroja porque es el concepto acuñado por la tradición literaria española, “plebeya y rencorosa”, que, menos en el caso (arbitrario e infundado) de Cervantes, atiende “necesidades ideológicas y psicológicas”, y que como “concepto” literario el escritor vasco “recibe *hecho* de la época, del ambiente ...”. Idénticas necesidades alimentan el individualismo con el que Baroja se “defiende” del ambiente, y que ha limitado su potencia a un “ademán”, a un “gesto en el vacío” —“flecha sin blanco”—, excluyendo su obra del ámbito poético para reducirla como se ha señalado antes, a una afirmación “histórica” —y paradigmática— de su personalidad. Así, concluye Ortega, “la obra [de Baroja] vacila y nos despierta hacia su autor. Esto pasa siempre con toda creación insuficiente”.

Admitamos, siguiendo el ejemplo de *Azorín*, el móvil afectivo de la crítica —“voy hacia él movido por un sincero y admirativo afecto”, se lee en *Una primera vista sobre Baroja*—, y situémos la “salvación” en la realidad de Baroja a fecha de la publicación de *El Arbol de la ciencia*: ¿por qué va a modificar el autor vasco su manera de ver y decir las cosas que,

además de alumbrar una afirmación nueva —pese a todo, la escritura de los ensayos lo proclama—, es la exégesis de su propio proyecto vital, del *objeto*, de los *principios* y de la *moral* que comprenden su aspiración máxima, su vocación de hombre: ser él mismo, ser lo más plena, verdadera y perfectamente Baroja?

Baroja quiere ser Baroja, re-conocerse en sus ideas de la vida y en su estilo de vida, distinguir bien “cual es lo original [de su personalidad], y por lo tanto lo respetable, y cual es lo postizo, lo pegadizo, lo que no tiene raíz”; y, esa voluntad de estilo, de sacar a la luz y dar vida a lo que está adentro —“marchar desde dentro a fuera” dice expresivamente en *Juventud, egolatría*— abriéndose a la experiencia de la realidad, cristaliza en una literatura de conocimiento, profunda y difícil, que es un ejercicio constante de depuración:

“Es, creo yo” —explica Baroja en *El gran torbellino del mundo*— “la única manera de elevarse y perfeccionarse, el único modo de tender a ser mejor y de llegar a alcanzar un desarrollo completo de las facultades.

“Este ha sido siempre mi gran anhelo: sobrepasarme. Me gustaría fundir mi alma en el crisol a cada paso, para que saliera más refulgente y más pura”.

En este anhelo de perfección, el que no puede colmar el desarraigado protagonista de *El Arbol de la ciencia* y el que motiva el nacimiento esperanzador de *Hermes*, se encuentra la razón de la singularidad estilística que caracteriza la manera “libre, ilimitadamente libre” de ver y decir del novelista, el signo inconfundible de su individuación como persona en el plano vital y como *autor* en el de la creación literaria.

Y esta voluntad insobornable de ser en sí mismo, de ser desde lo que esencialmente es en su radical individualidad, “grande o pequeña”, que revela una intensísima voluntad de perduración personal, de infinitud, y en la que Baroja cifra su hartazgo de plenitud —“lo que importa no es presentarse, sino ser”, abunda en *El gran torbellino del mundo*—, para el autor de los ensayos críticos es la comparecencia triunfante del “yo-ideológico” sobre el “yo-artista” que promueve la intención pícara de la literatura plebeya, y que en la literatura del novelista vasco se produce, por su condición de novelista según se ha visto y por su carácter vasco según se verá más, como una manifestación “insoportable” del orgullo satánico: la soberbia.

En verdad, no hallo forma de conciliar cómo lo que en Baroja es vicio y defecto —querer ser ante todo la verdad de él mismo— es recibido en la aparición de *Hermes* —nacida de un impulso de “orgullo racial” por fidelidad

a la “sensibilidad de la estirpe vasca”— como un motivo de esperanza por quien, además, ha escrito a cuenta del novelista:

“Ahora, [cuando] dejamos de ser lo que nos han enseñado, lo que hemos recibido en la familia, en la escuela, el lugar común de nuestra sociedad, ... queremos ser, ante todo, la verdad de lo que somos y muy especialmente nos resolvemos a poner bien en claro qué es lo que sentimos del mundo. Rompiendo entonces sin consideración la costra de opiniones y pensamientos recibidos, interpelamos a cierto fondo insobornable que hay en nosotros. Insobornable no sólo para el dinero o el halago, sino hasta para la ética, la ciencia y la razón”.

En verdad, repito, escapa a mi entendimiento —posiblemente nublado también por las brumas del Cantábrico— la “crítica estética” de Ortega en la estimación de la personalidad literaria del autor de *El Arbol de la ciencia*, que aparece formulada con elocuente precisión en una nota de sus apuntes para *Anatomía de un alma dispersa*:

“... si [Baroja] fuera amable y humilde (no querer estar sobre todas las cosas) haría obras potentes”.

Causa por fuerza, pues, no poca sorpresa y mucha curiosidad —mucha gana de saber— el hecho de que un *autor* como Ortega, en el que el apetito desmedido por adueñarse —“absorber”— de cuanto se le ofrece a la vista es precondition de la igualmente intensísima voluntad no sólo de perduración —no le conforma ser *un* espectador, ha de ser “El Espectador”— sino por demás de intervención —“Los problemas urgen violentamente nuestra intervención: es preciso sin más preámbulo ponerse a gobernar”, escribe en 1915— que singulariza su estilo de decir y estar al extremo de organizar la vida —¿qué otra cosa son las *Meditaciones*?—, no aprecie en el individualismo de Baroja el impulso estético que a él mismo le mueve por puro amor propio —amor a sí— a la “ciencia del amor”. ¿O si que lo aprecia, como podrían sugerir las alusiones éditas y menos éditas del crítico a la “metafísica” barojiana?

A propósito de esta dimensión cardinal del discurso poético del autor vasco, y que el crítico trata con incomprensible ligereza —“de [la palabra *farsa*] sale toda la filosofía de Baroja”, “el anarquismo es la metafísica del individuo”, “Baroja es un metafísico sin metafísica”, “... la aspiración a nuevas formas de vida. Esto último respiran las novelas de Baroja, ésto es Baroja, un sociólogo metafísico”, “Sus obras son considerables como gestos metafísicos, como ademanos frente al infinito”, “Baroja ... que siente estos problemas metafísicos”, etc.—, da que pensar la afirmación de Ortega sobre la realiza-

ción creativa del novelista: “Baroja suplanta la realidad de sus personajes por la opinión que él tiene de ellos”.

Primeramente, porque no hay tal suplantación, sino un adentramiento del novelista en la personalidad de los hijos de su creación —sus “hijos espirituales”— que, como para todo artista, es una vía fecunda de acceso a su trasmundo creativo, y en consecuencia al conocimiento del propio límite. Luego, porque al filósofo se le supone la sensibilidad suficiente para reconocer a su vez en esta “manera del autor” vasco la identidad redoblada —“el sí mismo es el otro para sí”— que comporta la infinitud, la sublimación de la propia realidad que da entrada a la metafísica. En tercer lugar, porque esta “manera” que el crítico dice “no [le] cabe en la cabeza”, es paradigmática de la que rige la escritura de los ensayos, donde, netamente en *Ideas sobre Pío Baroja*, y como señalé en un principio, Ortega comparece ante sí mismo en el acto mismo de pensar sobre la vida y la cultura con el pretexto de pensar sobre el arte de novelar de Baroja.

Súmense estos objetos de curiosidad a las reservas suscitadas por la interpretación que ofrece el crítico del “pragmatismo nacional” dentro del contexto ideológico de sus propias *Meditaciones*, y valórense a la luz de lo que raza y cultura significan en su meditación sobre la *Integración*:

“Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera elección de una parte de la vida —el corazón individual— al resto de ella producirá sólo valores equívocos”.

Mirada así se convendrá que, desde mi punto de vista, en la intención salvífica del crítico prevalece a expensas del estilo de Baroja la voluntad de estilo del propio Ortega, cuyo designio estético —la formulación *ex novo* de la otra España— no comprende, o no puede comprender, la fuerza creadora del individualismo que nutre la raíz poética del novelista vasco, y que dado lo “urgente” de la “circunstancia” a él se le antoja un derroche impío de caprichosidad: “nada hay necesario en Baroja”, repite a menudo, “la generación de Baroja se caracteriza por un defecto: caprichosidad”.

Mas este no comprender que, sin perjuicio de las opiniones vertidas años después acerca de “La Política y el Escritor”, en la estimación del autor de *El Arbol de la ciencia* cabría entender como efecto de una preocupación más sociológica que creativa de la función literaria —he de insistir a este respecto en el alto valor informativo de las breves reflexiones anotadas a la carrera en los apuntes y manuscritos de los ensayos—, da igualmente razón de la actitud de Ortega ante los vascos. Pues nos ingresa en la

perspectiva visual que configura su singularidad estilística y donde se conoce con seguridad que en ella, en lo que es el trasmundo estético del autor de las *Meditaciones*, decididamente no entra, no puede entrar, el modo particular de Baroja de concebir la vida por lo mismo que tampoco entra ese matiz característico de los vascos que Unamuno llama bien “espíritu de independencia”.

“No me cabe en la cabeza”, ha dicho Ortega de la manera que no empero contiene una clave del estilo barojiano. “No sabría cómo entrar en ellos”, admite en un texto breve escrito bajo el lacónico epígrafe *Vascos*.

Llegados a este extremo, fronterizo del siempre complejo mundo de las simpatías, es tiempo de interrogarse si la pregunta ¿de qué quiere salvar Ortega a Baroja? no demanda una formulación más certera que nos acerque mejor al corazón del crítico donde, como él mismo explica en *La Elección en Amor*, se aloja el sutil mecanismo de preferir y desdeñar que es “el soporte de nuestra personalidad”. Sin duda quisiera el autor de *Meditaciones* traer a esa su “empresa de honor” que no le “deja vivir” el vigoroso impulso estético que reconoce en la “peculiar manera de sentir” las cosas de Baroja y los vascos. Mas al no hallar forma de hacerlo, de domeñar a su voluntad el mismo espíritu que, paradójicamente, por ser lo que es concita su admiración como “admirable potencia de futuro”, el crítico del novelista vasco se da en resolver su insoluble dilema estético “sí. ... pero no así” —¡cuán elocuente es su admisión “no me cabe en la cabeza”!— atribuyendo su “no saber cómo entrar” al más grave defecto de los que, en su opinión, produce en Baroja y los vascos el acendrado individualismo del que uno y otros hacen gala: la falta de humildad, la soberbia.

Esa soberbia que les aísla —“impenetrables”, “herméticos”—, y que a él le impide llegar a ellos y hacerles llegar la colaboración necesaria para potenciar sus admirables condiciones. El propósito educador que acompaña la escritura de las *Meditaciones*, y concreta la posición de su autor ante su “circunstancia”, se deja notar en la intención, por otra parte manifiesta, de los ensayos —“son, en efecto, estudios de crítica ...”, etc.—, confesada abiertamente en este pasaje de *Ideas sobre Pío Baroja*:

“Si en España existiese crítica literaria habría Baroja hallado hace tiempo un correctivo que tal vez hubiera impedido ciertos graves defectos de su producción”.

Es hartamente sabido que no sería el “correctivo” de Ortega, ni de hecho el de ningún otro crítico, el que convenciera a Baroja de que debía modificar su

estilo, definido ya en *Vidas sombrías* según Unamuno, y cuya solvencia estética avala la gran técnica novelística exhibida en la composición de *El Arbol de la ciencia*, como habría de señalarle Pérez Galdós al poco de publicarse dicha novela.

Enfrentado, pues, al dilema que representa la originalidad expresiva del escritor vasco —“Baroja es, entre los escritores de nuestro tiempo, el menos comprendido, tal vez porque es el que mayor actividad exige a sus lectores”, establece el crítico al comienzo de *Ideas sobre Pío Baroja*—, en la realización de su designio personal, Ortega se anticipa a la recepción “sin éxito lúcido” de su crítica con la afirmación que además de ser concluyente respecto de su opinión de la manera barojiana, nos introduce en el fondo decisivo de su propia individualidad: “si [Baroja] fuera amable y humilde ... haría obras potentes”.

Porque, en último término, lo cierto es que, al amparo de la reflexión inspirada por *El Arbol de la ciencia*, Ortega dibuja un perfil de Baroja cuyos rasgos se condensan en el que desde la óptica —“el concepto”— del retratista es el rasgo dominante en la personalidad de su modelo: la soberbia.

Y es así como, por virtud de la intención confesada de los ensayos, el rencor, la ignorancia, la reflexión elemental, la incorrección gramatical, el recurso del impropio, el elogio del inconformismo, el desprecio por lo elevado (¿?), el gusto de la errabundez, la mediocridad estimativa, la caprichosidad, ... hasta la sinceridad irreductible que con el “balbuceo” ideológico merece alguna consideración de Ortega —“acaso el arte de Baroja sólo pueda salvarse como sinceridad y como balbuceo”—, adquieren carta de naturaleza como rasgos definitorios del estilo barojiano, y hacen autoridad teórica al ser tomados fielmente por tal como síntomas seguros de la insuficiencia estética que en el novelista vasco resulta ser además de vicio inicial un defecto nativo.

\* \* \*

En el capítulo de *La caverna del humorismo* rotulado “Comentarios a unas Observaciones”, en alusión al título original de *Una primera vista sobre Baroja*, expone Baroja las razones de su disconformidad con la idea de la novela que faculta a su crítico para determinar que sus novelas son “malas” —insuficientes— porque tienen el vicio inicial de estar compuestas según la manera española de novelar, rencorosa y plebeya. Por lo que ahora diré a propósito de otro texto explicativo del novelista, sobresalen dos de las razones expuestas en éste con fecha del 1919. De una parte está

la razón que atiende su concepto del realismo literario, apoyado en una apreciación de la realidad tributaria del magisterio de Kant sobre conocimiento y realidad, y en su conocimiento como óptimo lector de novelas de la literatura picaresca y de los maestros de la novela europea (Balzac, Dickens, Tolstoi, etc.). De otra la razón de su noción de lo superior, basada a su vez en un valor estético de la verdad que se hace ver en el fundamento antropológico de su propia personalidad literaria, y cuya diferencia con la “superioridad social” de la teoría orteguiana él mismo establece así: “La superioridad que nace de la verdad no se desmorona nunca ...”. En cabeza de estas razones digamos casi doctrinales, pertenecientes al conjunto de reflexiones en torno a la vida, el arte y la cultura que dan cuerpo a este libro de marcado acento personal, y presentan un perfil del novelista vasco opuesto en todos sus rasgos al dibujado por el autor de las *Meditaciones*, figura la razón más razonable del abismo que separa sin remedio al escritor del crítico, el mundo de Baroja del proyecto de Ortega. Se lee en la dedicatoria a *Un Cometólogo Influyente* y es ésta:

“Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?”.

La misma reclamación al derecho, y aun necesidad, del escritor a manifestar libremente su expresión en el fondo y en la forma de su estilo preside la redacción del *Prólogo. Casi Doctrinal sobre la Novela*, que Baroja antepone a su novela *La nave de los locos* de 1925. En este otro texto de escritura interior contesta el novelista la serie de artículos *Sobre la Novela* de Ortega, aparecida poco antes en el diario madrileño *El Sol*, con una explicación de su idea del arte de novelar que confirma su dominio teórico y documental de la novelística española y europea, al tiempo que entiende definitivamente tanto de la intención interpretativa como de los criterios estimativos de los ensayos críticos.

La respuesta de Baroja a la intención correctora y salvífica —“si fuera amable y humilde ...”—, hace honor al espíritu de independencia de su carácter vasco:

“Hay personas que andan constantemente tratando de leerle a uno el *Kempis*, sin duda como antídoto del supuesto y satánico orgullo”.

Y, para que no haya duda tampoco ni de lo que opina de la tesis aristocrática —“almanaquegothista”— y de las proposiciones para el perfeccionamiento del género novelesco defendidas en el *Kempis* literario de Ortega, ni de cuáles son, han sido y serán sus prioridades afectivas, estéticas e ideológicas, conclu-

ye el novelista este *Prólogo* (“Que el lector sencillo puede saltarse impunemente”) con una alocución a sus “Queridos hijos espirituales” que es una declaración de principios:

“Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaquegothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportunamente; cantaremos unas veces el *Tantum ergo* y otras el *Ça ira*; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades”.

Tan inasequible al vituperio como a la lisonja, enamorado “de las cosas por ellas mismas más que por sus resultados pecuniarios o de fama”, tampoco elude Baroja en su respuesta la referencia insistente y depreciativa de los ensayos a las condiciones de su carácter vasco para teorizar sobre su insuficiencia estética:

“Como una especie de vicio inicial, que tiene que dar defectuosa coloración a las opiniones mías, el ensayista supone en mí un fondo nativo de soberbia por mi carácter vasco.

“Según él, el vasco, en bueno o en malo, es un cerebro hermético. Lo que le nace espontáneamente en el espíritu es fuerte, pero poco perfeccionable, por no poder asimilar lo pensado por lo demás”.

Con “alguna petulancia” y para demostrar su “vasquismo”, es decir sus “pocas condiciones de asimilación”, se toma, pues, el novelista la libertad de enfrentarse a sus ideas del arte de novelar a las del crítico influyente, y todavía se permite la “extravagancia” de reiterar su escaso entusiasmo por la obra modernista, aséptica, hábil y de oportunidad, con una valoración de la “época literaria” que muy bien podría aplicarse al significado ideológico de las denominadas “Generación del 98” y “Generación del 14” en la estructuración de la España del Novecientos:

“Las generaciones tienen su sino, como las olas: unas avanzan más, otras no llegan ni pasan a las anteriores”.

¿Réplica de un “Hércules bárbaro” al “Gran Meditador del Guadarrama”? Cabe dentro de lo posible.

En lo concerniente a lo pensado por Ortega sobre el autor de *El Arbol de la ciencia* y el carácter vasco de su personalidad literaria, tengo para mí que, como he dicho antes, y como explica el propio novelista en este mismo *Prólogo. Casi Doctrinal...*, la controversia suscitada desde los ensayos críticos en torno al estilo barojiano no es ajena del todo a “un conflicto de

simpatías contrarias que, en vez de ponerse en claro desde el principio, guarda oculto de una manera no deliberada”.

La lectura de los ensayos produce la impresión fuerte, deliberada o no, de que Ortega no simpatiza ni con el acento personal que individualiza el estilo de Baroja, ni con el significado estético de esa individualidad expresiva. Filósofo de lo concreto, la personalidad literaria del novelista vasco le parece excesivamente concreta. Entusiasta a su vez de lo indefinido, Baroja por el contrario sostiene frente a su crítico que “el acento es todo en el escritor, y [que] ese acento viene del fondo de su naturaleza”, definido y definible en el tiempo y en el espacio; del mismo fondo que marca sus gustos, sus inclinaciones, y la medida exacta de su expresión: el “compás de su estilo”.

De sobra conoce el autor de este *Prólogo* que el “compás de su estilo”, su “manera de respirar”, desafina con la modalidad expresiva de su interlocutor, por la misma razón estética que su concepción de la literatura es irreconciliable con la defendida en los ensayos críticos. No en vano han compartido durante años Baroja y Ortega largas horas de conversación en las que, al calor de los temas tratados —las cosas de España, el arte, la ciencia, ... la novela—, se pondría forzosamente de manifiesto la distancia entre las dos maneras de ver y sentir las cosas de la vida en pugna por hacerse entender entre sí. De aquellas conversaciones nos ha quedado poco más que la noticia, y escasas referencias a sus contenidos como las que aporta el novelista al prologar *La nave de los locos*. Gracias a estos testimonios involuntarios podemos percibir, siquiera de lejos, el eco de unas conversaciones únicas que a buen seguro tendrían bastante de discusiones. “Es posible” —comenta Baroja de las simpatías encontradas— “que si en vez de discutir los interlocutores fueran psicólogos puros, sin gran fuerza vital, intentaran poner en claro sus tendencias, se explicasen solamente, se definieran y dejasen de discutir”.

En rigor, el novelista ya se ha explicado y definido antes a través de su personalidad literaria, y con particular detalle en su valioso texto autobiográfico *Juventud, egolatría* de 1917. Hay en este libro de confesión un capítulo dedicado a dar razón de las “manifestaciones e inclinaciones literarias” que constituyen su *Extrarradio* de escritor, donde dice de sí mismo:

“Lo que me falta para escribir el castellano no es corrección gramatical pura, ni es la sintaxis. Es el tiempo, el compás del estilo”,

después de ratificarse en la razón fundamental de por qué hunde conscientemente, intencionalmente, su raíz poética en el fondo de su naturaleza:

“¿Por qué yo, que soy vasco, que no oigo hablar el castellano con los giros de Avila o de Toledo, he de emplearlos? ¿Por qué he de dejar de ser vasco para ser castellano, si no lo soy? No es que yo tenga orgullo regional, no; es que *cada cual debe ser lo que es*, y si puede estar contento con lo que es, mejor que mejor”.

(El subrayado es mío)

Sobre una estimación aleatoria de esta voluntad y este contento de Baroja de ser lo que es, el autor de las *Meditaciones del Quijote* elabora una caracterización del novelista vasco que desatiende el sentimiento ético de la intención literaria de Baroja —“no entra en mis libros”, subraya éste en *Juventud, egolatría*—, y delata una actitud ante la manera vasca de ser comprensible sólo, en efecto, como reflejo de un conflicto de simpatías contrarias.

Actitud a la que responde la significativa dedicatoria de Jesús de Sarría al “Gran Meditador del Guadarrama”, y que, pese a los, al parecer, inequívocos pronunciamientos de Ortega a propósito del espíritu de *Hermes*, se confirma holgadamente en otros textos del crítico de Baroja posteriores a *Sobre el Localismo*, para incremento de mi curiosidad y, ¿por qué no decirlo?, abundamiento en mi punto de vista.

### III

De entre los textos varios en los que Ortega pone bien en claro que es lo que siente del mundo vasco, voy a centrarme sólo en dos, para no alargar demasiado este escrito y porque, con ser de muy distinta envergadura, dan cuenta cumplida de mi curiosidad.

Son la nota compuesta para el catálogo de una exposición de *Los Hermanos Zubiaurre* en 1920, el mismo año de la publicación —que no escritura— de *Sobre el Localismo* en *Del espíritu de los vascos*, y el artículo *Para una Topografía de la Soberbia Española. (El Caso Vasco)*, aparecido en el número de septiembre de 1923 de *Revista de Occidente*.

\* \* \*

En la nota sobre la exposición de Ramón y Valentín de Zubiaurre, celebrada en Buenos Aires en octubre de 1920, Ortega nos mete de lleno en su sentir de lo vasco, con una serie de apreciaciones que recuerdan en todo, es decir en la intención y en la expresión, a las que sustentan sus ideas doctrinales de Pío Baroja:

“Los hermanos Zubiaurre son vascos, sordomudos y pintores. Esto quiere decir que hay en ellos tres potencias del mutismo. *Ser vasco es, sin duda, una renuncia nativa a la expresión verbal.* El misterioso pueblo vascongado posee un idioma elemental que apenas sirve para nombrar las cosas materiales y es por completo inepto para expresar la fluencia fugitiva de la vida interior”.

(El subrayado es mío). Aunque se reciba desde la estimación contextual, e incluso la estima, en el pensamiento de Ortega, una afirmación como esta desautoriza cualquier otra suya acerca de los vascos, y despierta en quien algo sabe de ese “misterioso pueblo” —no tan misterioso— sospechas sobre el conocimiento del autor de *España invertebrada* de la cultura vasca tan legítimas como las generadas por los ensayos críticos en torno a su experiencia literaria de Baroja. ¿De dónde saca Ortega que el vascuence es un idioma elemental, que apenas sirve para nombrar las cosas materiales, etc.? ¿De qué estancia ignota de su alma procede su sentir de lo vasco?

En el breve escrito precitado *Vascos*, donde se dice para sus adentros “Yo no aspiro a penetrar la vida íntima de estos hombres. No sabría cómo entrar en ellos”, apunta: “El vascuence es el lenguaje en que habla el eslabón con el pedernal. Por ej. ‘escarri—casco!’”. Aparte de que sí, como supongo, la expresión escogida por Ortega es “muchas gracias” en lengua vasca su forma correcta es “escarric—asco”— o “eskarrik—asko”, que a estos efectos tanto da—, el ejemplo no tiene ningún otro valor estimativo que el de facilitar el acceso al trasfondo sentimental del crítico de Baroja, y ésto porque es ahí donde se decide su actitud ante el novelista vasco y la manera de ser de los vascos.

Algo de este trasfondo puede verse en una carta de Ortega que he mencionado más arriba, escrita en Marburgo el 28 de abril de 1907. Contiene un párrafo dedicado a Baroja que es como un anticipo de la caracterización de los ensayos:

“El viaje hasta París lo hice en compañía de Pío Baroja; es éste un pobre carcomido de *vanidad literaria*, de *alma sencilla*, pero sencillamente mala —tipo este moral que es muy curioso y que es frecuente cuando un pueblo pasa tres siglos educándose para la inmoralidad. Baroja es *terriblemente ignorante* y como tal no tiene interés alguno cuanto piensa o dice, ¡*lástima porque tiene una finísima sensibilidad artística!* Por lo demás es hombre que me enoja y cuyo trato huiré siempre. Y no creas —repito— que es un hombre de negras entrañas, no, es sólo un *pobre-hombre malo*”.

(El subrayado es mío). Sabido es que Ortega no sólo no huyó el trato de Baroja, sino que lo buscó y lo frecuentó, como frecuentaría también por

elección propia durante muchos estíos el paisaje y el trato de esos hombres cuya “vida íntima” desespera de penetrar.

Mas aun descontando la inclemencia verbal propia —dícese— de la juventud, queda sin mengua lo más sustantivo de este elocuente pasaje, que es a su vez lo más revelador del firmante de la epístola. Por una parte está la impresión personal, subjetiva, que *recibe* el filósofo en agraz del autor consagrado, y que, mírese como se mire, es todo lo poco buena que se da a entender. Imagino yo que en esta *recepción* opera ya la radical diferencia de temperamento, de concepción y sentimiento de la vida, que a la larga, incluso después de los años de frecuentación mutua, va a distanciar indefectiblemente ahora a Baroja de Ortega. Por otra parte están los elementos valorativos que además de describir dicha impresión informan del trasfondo afectivo del joven Ortega, luego representado en el proyecto de las *Meditaciones* —“Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual”— y contrastado íntimamente en la escritura de los ensayos críticos —“... son para el autor (...) modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida a un mismo afecto”—. Desde el conocimiento *a posteriori* de la preocupación de Ortega por las “circunstancias” españolas que, con el trasunto de la novela, domina la crítica de Baroja, se reconoce en la expresión “vanidad literaria” una prefiguración retórica del binomio “envidia (o rencor)-soberbia”, y en la definición “pobre-hombre malo” una formulación primeriza de su idea de la “insuficiencia estética”. La presencia en este texto juvenil de valoraciones como “alma sencilla” y “terriblemente ignorante”, alegadas en la argumentación de la crítica de Baroja, denota ya una actitud, o si se prefiere una reacción, ante el novelista que, al igual que la presencia de la significativa exclamación “¡lástima porque tiene una finísima sensibilidad artística!”, no menos frecuente en los ensayos mismos, realza las dudas expuestas acerca de la sensibilidad del propio Ortega para adentrarse en la esencia del espíritu vasco, y del fundamento de sus asertos sobre la lengua y la cultura del pueblo vasco.

A la vista de la naturaleza de estos asertos, entiendo que en las fuentes del autor de *España invertebrada* no figuran los estudios historiográficos y lingüísticos de autores que por su condición de vascongados están bajo sospecha de orgullo aldeano; mas tampoco hallo motivo para pensar que estuviera familiarizado con las ideas de vascólogos libres de dicha sospecha. En otras dos cartas de juventud, fechadas éstas en Berlín el 1905, Ortega confiesa con entusiasmo haber sido conquistado por la cultura y riqueza filosófica de la Alemania de los Hohenzollern. Sin embargo, en ninguno de sus posteriores escritos relativos a los vascos demuestra saber algo del interés grande de

Leibniz, Schiller o Goethe por el valor etimológico, poético y filosófico de esa lengua “elemental” e “inepta para expresar la fluencia fugitiva de la vida interior”, ni del alcance que tuvo el conocimiento del vascuence, unido al de la cultura vasca, en la orientación y estructuración definitiva del proyecto intelectual de Guillermo de Humboldt. ¿Dónde reside, entonces, la autoridad del “contenido concreto” de sus afirmaciones? Me atrevo a decir que ni aun en Unamuno.

No hace falta ser vascólogo para conocer lo contrario de lo que sostiene Ortega. Un mero vistazo a cualquier gramática o diccionario al uso de lengua vasca es suficiente para advertir que el vascuence dista mucho de ser un idioma elemental, y que si por algo sorprende es por su capacidad para nombrar las cosas materiales; y, por consiguiente, para advertir también cuan equívoco es el valor de las afirmaciones del crítico de Baroja, por muy operativas que a él le resulten en el razonamiento de su propio designio ideológico.

Pues hay en la actitud de Ortega ante el mundo vasco un sentimiento de extrañamiento, de incomodidad, perceptible en su destemplado retrato juvenil del novelista, que roza la impaciencia en los ensayos críticos, y que no se oculta en la nota sobre los hermanos Zubiaurre. Afluente del fondo decisivo de su personalidad, este sentimiento revela el sentir de lo estético en Ortega, y por ello mismo permanece inalterado en su decurso vital según se constata en, por ejemplo, su artículo de 1927 *Sobre el Hablar y el Callar* donde sus comentarios a las teorías de Meillet acerca de la lengua vasca están todavía acompañados de afirmaciones idénticas a, y tan aleatorias como, las vertidas en 1920 a cuenta del arte de los pintores vizcaínos.

Una de las afirmaciones es la relativa a la pobreza social que de suyo comporta el individualismo vasco, y está contenida en la reflexión sobre el marcado acento vasco que caracteriza la obra de los Zubiaurre, cuyo centro de gravedad, hacia donde “gravitan todos los valores estéticos”, es, conforme a la estimación textual de Ortega, el tema mismo de su pintura: “un inventario lírico de la existencia vasca”.

De nuevo se hace presente la idea estética expuesta en las *Meditaciones* y defendida en los ensayos críticos, en el sentido de que el tema sólo debe ser un pretexto de la obra de arte, y en modo alguno una interpretación del propio artista, una exégesis de la intención estética que motiva su arte y que además fundamenta su estilo individual. Si en el caso del novelista se ha visto que la razón crítica de Ortega atiende un sentimiento estético de la vida radicalmente incompatible con el que expresa el estilo barojiano, y

que en cualquier instancia es un sentimiento *antitético* al que produce la manera particular de los vascos, en el caso de los Zubiaurre la *distancia* sentimental no es ni menor ni menos significativa.

Al comparar la intención del “maravilloso” Degas —obtener “ciertas calidades *formales* de orden *puramente* pictórico” (el subrayado es mío)— con la de los “místicos y sensuales” pintores vascos —retratar “la acendrada moralidad” (ídem.) de su raza—, el crítico de Baroja pone de manifiesto la raíz cultural de sus elecciones afectivas —“la brillantez externa” sobre “las modulaciones del alma humana”—, desvelada ya en la *Meditación Preliminar* de sus *Meditaciones del Quijote* —netamente en los capítulos “Cultura Mediterránea” y “La Pantera o del Sensualismo” con una apreciación etnológica de la manera de ver las cosas que define el valor esencial de su propia idea estética, y que se deja sentir en su estimación del arte de los Zubiaurre:

“Para un *mediterráneo* no es lo mas importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad; a las cosas *preferimos* la sensación viva de las cosas”.

(El subrayado es mío). En términos análogos establece Ortega la distancia sentimental que le separa de los pintores vascos cuando alude a la influencia que respira su arte del aire de Guipúzcoa y Vizcaya, sin “las transparencias olímpicas de la altiplanicie castellana o de la vega florentina” que por su efecto ha permitido al castellano y al levantino “gozar innumerables veces de la salvación artística”.

Empeñados en “confesar su arcano” a instancias del impulso racial que les mueve de “dentro a fuera” —como ha dicho de sí mismo el novelista vasco—, los hermanos Zubiaurre, al igual que Pío Baroja, están condenados por su carácter vasco según la estética de Ortega a las limitaciones de sus “primitivos” ideales estéticos que, por preferir las cosas en sí mismas, son ideales insuficientes, propios de una cultura marginal y elemental, les incapacita de raíz —“defecto nativo”— para colmar su intuición en el ámbito de la creación pura, el del arte por el arte, y consume el caudal de su fuerza expresiva en una incesante y dramática representación silente de gesticulaciones, impidiéndoles gozar de la salvación artística.

Con independencia de la opinión que a cada cual le merezcan las ideas de Ortega de la estética, la cultura y el arte, lo cierto es que, como he indicado repetidamente, resulta difícil no darse cuenta de la función regulativa que tiene la significación estética del carácter vasco en la definición y promoción

dialéctica de dichas ideas. Cosa bien distinta y no menos evidente es el valor cuestionable de su fundamento estimativo en lo que conciernen a la manera vasca de ser y de hacer. Esta distinción entre la intención de Ortega y su “pretexto”, sobre la que he insistido al tratar de los ensayos críticos por sus equívocas implicaciones en la estimación del estilo barojiano, es igualmente visible en la nota para el catálogo de los hermanos Zubiaurre, donde los argumentos del crítico de Baroja en favor de sus propias preferencias estéticas adolecen de la misma “sensación” de lo vasco, toda vez que nos devuelven con persistencia reveladora a la idea dominante en la escritura de las *Meditaciones* y de los ensayos, de la que da noticia temprana al resumir con juvenil franqueza su impresión del novelista como “un pobre-hombre malo”.

De hecho, el grueso de la nota es una corroboración de esa idea —y de mi punto de vista—, reforzada con la significativa propuesta de que la pintura es “complacencia en la mudez de las cosas y una divina organización de la taciturnidad”, que trae a la memoria las meditaciones del filósofo sobre la pobreza social y la insuficiencia estética del realismo en la pintura española —Velazquez, como Cervantes, no necesita ser “salvado”—, y en la literatura de Baroja.

La resonancia ideológica de *Anatomía de un alma dispersa* en la explicación del hermetismo imputado al arte de los Zubiaurre se registra en las expresiones que instrumentan la estimación de Ortega de estos pintores, vascos y por demás sordomudos: “espíritu latente”, “ademan continuado”, “incesante irradiación de intimidades”, “patéticas vibraciones”, “permanente latido patético”, ... La dotación valorativa de esas expresiones, idénticas a las empleadas para explicar la impotencia artística del novelista, permite afirmar que, pese al poder expresivo de su paleta humorística, la pintura de los Zubiaurre se resiente del vicio inicial que inspira su intención estética: “definir plásticamente los destinos milenarios de su pueblo”.

En su amor a los “seres familiares” que pintan con “técnica sencilla y atractiva” dice Ortega reconocer el impulso del artista “primitivo” que se entusiasma con el mundo inmediato que le rodea, y lo “extrema” en sus perfiles, oponiéndolo al resto del mundo “presto siempre a aniquilarnos, a borrar nuestra singularidad”. A esta afirmación de lo propio, que según Ortega es reflejo de la maldad estética del individualismo como actitud vital —“pobre-hombre malo”— por cuanto excluye la admiración de lo ajeno, obedece, siempre según él, que el hacer mas característico de Ramón y Valentín de Zubiaurre consista en la “interpretación pictórica de la raza vasca, en que nacieron”, y que este hacer lo ejerzan, además, con la misma “sin par tenaci-

dad” con la que el vasco “arisco y reconcentrado” se aferra a “sus costumbres y usos, recluido en su rincón planetario”.

Para demostrar yo también mi “vasquismo”, continúo preguntándome, ahora, ¿de dónde saca Ortega que el vasco ha vivido o vive recluido en su rincón?

\* \* \*

La renuncia nativa a la expresión que, dentro de la óptica de Ortega, caracteriza la literatura de Baroja y la pintura de los Zubiaurre conoce en la nota de viaje *Para una Topografía de la Soberbia Española. (El Caso Vasco)* una definición terminante, y realmente curiosa:

“Imagínese ahora un hombre no solo aquejado de la ceguera para las virtudes del prójimo, sino que, aun dentro de sí mismo, no rinde acatamiento a esos valores máximos, sino que estima exclusivamente las calidades elementales adscritas genéricamente a todo hombre. ¿Se advierte la curiosa inversión de la perspectiva moral y social que esto trae consigo? *Pues esta es la soberbia vasca*”.

(El subrayado es mío). Una soberbia que, según se lee en el mismo texto, “no engendrará de sólito mas que pequeños hidalgos que anidan solitarios en su cubo de piedra ...”, y a la que el crítico de Baroja atribuye no solo la “suficiencia” del individualismo vasco que se refleja en “la mínima relación social” apreciable entre los vascos, sino también el hecho de que “la raza vasca se haya interesado tan poco en la historia”.

Cuanto hasta aquí llevo dicho me ahorra entrar en el detalle para ilustrar el parentesco, inconfundible a mi entender, de la idea central de este texto con las concertadas en los ensayos críticos por mor de las exigencias de las *Meditaciones del Quijote*. A lo sumo apuntar de nuevo el uso analógico, e incluso paradigmático, que, sin otro fundamento, hace Ortega del carácter vasco en su apreciación del problema de España como un problema de estética, y que bien merece una atención particularizada en razón de la sugerente idea histórica implicada en dicho uso.

Mas si merece la pena dedicar las líneas restantes a la curiosidad que despiertan en el estudioso de la cultura vasca las afirmaciones de Ortega acerca de la “mínima” relación social que, según él, se da entre los vascos, y del “tan poco” interés que han tenido en la Historia. Sobre el valor discutible del contenido concreto de tales afirmaciones, de cuyo fundamento doy cuenta a continuación, con motivo añadido cuando además se formulan desde una explícita intención ilustrativa —“(El Caso Vasco)”— en compañía de lo que

vida social y sentido histórico significan conjuntamente dentro del pensamiento orteguiano:

“... principalmente concurso y disfrute, y emulación para conseguir esas perfecciones superfluas y ‘superficiales’ —el saber, el arte, el dominio político, etc.”.

Si ello es, precisamente, así, —“concurso”, “disfrute” y “emulación” lo será en *cualquier caso* en que se produzca, ¿o no? Pues a la vista de la aproximación de Ortega al carácter vasco, móviles dialécticos aparte, hay que concluir que no.

Pensando con “alguna precisión en el contenido concreto de [sus] afirmaciones” por su influencia en la aproximación al conocimiento de lo que la cultura vasca es y representa objetivamente, estoy tan lejos de la opinión de Ortega acerca de la denominada “soberbia vasca”, y de su supuesta repercusión en las calidades morales y sociales del pueblo vasco, que opino todo lo contrario y vuelvo a preguntar: ~de donde saca Ortega que el vasco es ciego a las virtudes del prójimo, que vive recluso en su rincón, que la relación social entre los vascos es mínima, que los vascos han tenido poco interés en la Historia, ...?

Ante afirmaciones de tal naturaleza es casi obligado coincidir con el siguiente comentario de Caro Baroja en *Vasconiana*: “... un escritor conocido en Europa como orientador de la opinión en asuntos peninsulares (...) dijo en [una] ocasión, memorable para mí, que los vascos son estrechos de mente como los valles de la tierra en que nacieron, e hizo otras generalizaciones similares acerca de su aldeanismo, rusticidad, primitivismo, comparado con otros de España. Si hubiera procedido con un poco más de benevolencia, es decir, estudiando mejor la historia de los vascos, no hubiera tenido la tranquilidad que tuvo para largar esta sarta de poco amables generalizaciones”.

De ese “contenido concreto” —sobre el que Ortega dice “casi nadie se para a meditar”— se deduce que su opinión no procede de un conocimiento “concreto” y documentado de la historia social del pueblo vasco, que en 1923, fecha pública de *Para una Topografía...*, incluso podía verificarse de un modo más directo e inevitable que hoy. Porque sabría, en efecto entonces, y dejaría saber, que, de entre las diferentes maneras de vivir que, con mayor o menor grado de homogeneidad, han configurado la vida en España, la manera específica de los vascos no ha destacado, ni mucho menos, por carecer de formas de relación social, cumplidas de contenido cultural y bien jerarquizadas, que comprenden las más diversas manifestaciones de la vida colectiva, y que no sólo han articulado la capacidad creadora del vasco dentro y fuera de

su territorio natural, sino que además han alimentado así su singular personalidad cultural e histórica permitiéndole perfeccionar los valores cardinales de su espíritu de independencia con el desenvolvimiento pluridireccional de un no menos acusado espíritu de empresa del que, sin mengua de su propia identidad, ha dejado el vasco testimonio generoso en ese registro concursal de la humanidad que suele llamarse historia. Los ejemplos aducibles a modo de argumento teórico y documental son tantos en género y número que permiten dar satisfacción al “conocer” más exigente. Propongo dos.

El primero lo ofrece la presencia misma del pueblo vascongado en la actualidad actual, históricamente inexplicable por la situación geográfica del territorio vasco sin el soporte ideológico que fundamenta esa trama tupida de formas cultas de vida, muchas de las cuales desmienten la versión del vasco recluido en su rincón, y de las que son coautores y representantes, en su medida individual de tiempo y lugar, los variados tipos humanos que, dentro de su unidad básica, han integrado e integran la sociedad vasca tradicional, a la que parece referirse Ortega y que en absoluto puede calificarse como exclusivamente rural, y la sociedad denominada por convención sociedad moderna. El segundo ejemplo figura en los *Diarios (memorias intimas 1790-1801)* de Jovellanos. Los pasajes dedicados a su viaje por el País Vasco contienen una relación estimativa de esas mismas formas cultas de vida, en cuya descripción el ilustrado asturiano no disimula su admiración —en el sentido mas orteguiano por la calidad moral de los valores que comportan y el dinamismo social que reflejan, considerándolas “sin parecido” en el resto de España y por ello dignas de emulación. Tiempo después, el autor de la *Ley agraria* halla ocasión de proponerlas como formas ejemplares para la “modernización” de las costumbres sociales y políticas españolas, en el contexto de la valoración moral que hace de dichas costumbres en su *Memoria sobre las diversiones públicas*, dada a la imprenta el 1812.

¿Se deja ver algún aspecto de este hombre social en la caracterización de Ortega del vasco “arisco y reconcentrado”? Pues idéntica curiosidad me produce el “contenido concreto” de su afirmación acerca del interés de los vascos en la Historia, tanto por el juicio que conlleva como porque sintetiza las razones de la actitud de Ortega ante la manera vasca de entender la vida.

Un comentario “preciso” del juicio me obligaría a entrar en, entre otros, el tema del discurso histórico en relación con el problema de la identidad, a la luz de las varias y sucesivas corrientes doctrinales que han impulsado la reflexión en torno a la Historia como forma de conocimiento de ciertas realidades, y en consecuencia de aproximación al espíritu

que en ellas se manifiesta. Mas, dado mi evidente afecto natural por la esencia de las cosas y que un comentario tan “preciso” es perfectamente prescindible a la finalidad expositiva del presente escrito, debo conformarme aquí con señalar el interés historicista del juicio que encierra la afirmación de Ortega, que tiene todo que ver con la representación de las cosas y, por consiguiente, con su conceptualización.

Se advierte en dicha afirmación la influencia cultural de un manierismo ideológico de rancio abolengo hispánico, que no puedo desatender porque, como he apuntado, concierne las raíces estéticas de Ortega y sintetiza las razones explícitas e implícitas de su sentir del espíritu de los vascos. Me refiero al cuerpo de lugares comunes sobre los vascos que, con variaciones de tiempo y espacio expresivos, circula desde hace siglos por la geografía ideológica española instruyendo una estética popular, en el sentido gentilicio del término, con estimaciones de autoría muchas veces confusa y las más por lo común ignorada. Uno de los lugares comunes más común es el del escaso interés de los vascos en la Historia, asociado al de la imagen del vasco laborioso, sí, pero “engreído de nativa hidalguía”, ... y torpe en la expresión. La información de esta índole de ideas, recabada en —pongo por caso— las estimaciones literarias de los siglos XVI-XVIII, contiene elementos valorativos de la figura tópica del vasco como tipo humano, en contraste con otras figuras, que además de subsistir en la mentalidad española de hoy son elementos germanos de los utilizados por el crítico de Baroja en su definición del carácter vasco.

Dentro de esta perspectiva, aludida ya a propósito del mundo de las simpatías, puede y debe decirse finalmente que con su afirmación acerca del escaso interés de los vascos en la Historia hace Ortega expresión ejemplar de un inveterado modo español de sentir que, según explica él mismo, prefiere la sensación viva de las cosas a la esencia de ellas. Haciendo mía, pues, la opinión antes citada de Caro Baroja, entiendo que al actuar de ese modo con la inclusión entre sus propias reflexiones de la vida y la cultura la sensación que le producen ciertos aspectos y manifestaciones de la manera vasca de ver las cosas —“no me cabe en la cabeza”—, sin saber de los que son otros significados y significantes de la realidad esencial del carácter vasco, y dotar a esa sensación de valor doctrinal —“contenido concreto”— en su estimación estética del estilo vasco, Ortega arroja al vacío del olvido figuras tan relevantes de la temprana historiografía vasca, y española, como las de, por ejemplo, Lope García de Salazar, Esteban de Garibay o Juan Martínez de Zaldibia, de paso

que certifica mi punto de vista sobre su curiosa, muy curiosa, actitud ante el espíritu de los vascos.

\* \* \*

Puesto que estas páginas están dedicadas a un estudioso y seguidor de Ortega, quiero concluir las en el interrogante que ha iluminado su escritura: ¿de qué quiere salvar Ortega a Baroja? ¿De la soberbia vasca que “no engendrará de sólito más que pequeños hidalgos que anidan solitarios en su cubo de piedra”, como gustan repetir algunos admiradores furtivos del inimitable estilo barojiano?

No. En el Baroja de Ortega lo que importa no es *¿de qué* quiere salvar Ortega a Baroja? sino, como de alguna manera he adelantado, *¿por qué* quiere salvar Ortega a Baroja?

Albergo la ilusión de haber facilitado la respuesta con el concurso solicitado del novelista, quien en *La veleta de Gastizar* del 1917, el mismo del discurso de su crítico *Sobre el Localismo*, escribe sobre el sentimiento de superioridad imputado al espíritu de independencia del pueblo vasco:

“—Nosotros los vascos formamos un pueblo pequeño... con un concepto de la vida especial. (...). No es orgullo. Cada cual tiene sus condiciones y desea conservarlas. ¿Por qué no?”.

Es el *¿por qué?* que explica el designio estilístico que determina la intención crítica de Ortega y promueve su imagen del escritor vasco, desde una aproximación a la realidad literaria de Baroja que no comprende —no entra en— la esencia del espíritu que en ella se manifiesta.

Como bien supo ver y quiso decir Rafael Sánchez Mazas en su artículo de 1935 *Baroja de Frac*, escrito con ocasión del ingreso del novelista en la Academia Española y que es, por cierto, una semblanza inteligente del autor vasco, en la realidad literaria de Baroja se descubre “no ya su ideología y su literatura, sino lo profundo y difícil que hay debajo de ellas: su identidad y su autenticidad mismas, las raíces que suenan en el fondo del hombre y las raras flores que ha dado en el una raza ardua y antiquísima ... por virtud secular y persistencia activa del espíritu”.

Si se acepta la invitación cursada en mi dedicatoria, de frecuentar personalmente el mundo de Pío Baroja y abrirse a la experiencia de su realidad literaria, se comprenderá que la intención de mi pregunta *¿por qué?* no es extraña a la sensación contenida perceptible en el hermosísimo elogio con el

que el autor de las *Meditaciones del Quijote* rinde homenaje espontáneo al espíritu de independencia que habita el alma insobornable de Pío Baroja:

“Libre, ilimitadamente libre cruza este hombre por nuestro paisaje español, empujando un corazón dolorido y, a la par, reidor. Incapaz de pacto, vive señero, ausente de todos los partidos doctrinales que facilitan el éxito y hasta la congrua sustentación. No cuenta con resonadores preparados que aumenten el volumen de su voz. Perpetuo vagabundo, abre entre los grupos que el interés compagina paso a su espíritu agudo y noble, como un acero antiguo. Siempre dirá lo que siente y sentirá lo que vive —porque no vive al servicio y domesticidad de nada que no sea su vida misma, ni siquiera el arte o la ciencia o la justicia. Llámese esto, si se quiere, nihilismo; pero entonces es nihilismo la actitud sublime: sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir”.

Pues este espíritu diamantino, romántico y a la vez realista, cuyas profundas raíces sentimentales se estilizan en *El Arbol de la ciencia*, es el espíritu al que, tras un largo silencio y “con el alma pendiente de un hilo” por los asuntos de España, acudirá el filósofo para saber invocando a Kant:

“—Querido Pío: ¿Qué nos es lícito esperar? ...—”.

*San Lorenzo de El Escorial-Fuenterrabía, 1994.*

### Bibliografía y fuentes

ARTOLA, José María (O.P.)

1990, *Experiencia de lo Sublime y Principios Racionales. Revista de Filosofía*, vol.III, nº 3; pp.83-112. Madrid, Ed. Complutense.

AZORÍN (José Martínez Ruiz)

1946, *Cambio de Valores*. “Prólogo” de las *Obras completas de Pío Baroja*, t.I. Madrid, Biblioteca Nueva.

*Epistolario. Cartas a Ortega.—Personalidades: “Azorín”* (Archivo de Ortega. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid).

BAROJA, Pío

1901, “*Ex nihilo, nihil*”, “Las Noticias”. Barcelona, 2-IV-.

1903, *Estilo Modernista*, “El Imparcial”. Madrid, 24-VIII-.

1947, *Azorín 1873—1947 (Homenaje de la hemeroteca municipal de Madrid a ...)*. Madrid.

1972, *El Arbol de la ciencia*. Madrid, Caro Raggio, Ed.

1972, *El gran torbellino del mundo*. Madrid, Caro Raggio, Ed.

1974, *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid, Caro Raggio, Ed.

1974, *La sensualidad pervertida*. Madrid, Caro Raggio, Ed.

1977, *La veleta de Gastizar*. Madrid, Caro Raggio, Ed.

- 1980, *La nave de los locos*. Madrid. Caro Raggio, Ed.
- 1982, *El escritor según él y según los críticos*. “Desde la Última vuelta del camino (Memorias)”, t.I. Madrid, Caro Raggio, Ed.
- 1985, *Juventud, egolatría*. Madrid, Caro Raggio, Ed.
- 1986, *La caverna del humorismo*. Madrid, Caro Raggio, Ed.
- CARO BAROJA, Julio
- 1974, *Vasconiana*. “Estudios Vascos”, III. San Sebastián, Ed. Txertoa.
- 1978, *Los Baroja*. Madrid, Ed. Taurus.
- JOVELLANOS Gaspar Melchor de
- 1812, *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid, Imprenta de Sancha.
- 1956, *Diarios (Memorias íntimas 1790-1801)*, t.I. Universidad de Oviedo.
- MAEZTU Ramiro de
- 1901, *La Actualidad Literaria*, “Madrid”. Madrid, 4-IV-.
- MARICHAL, Juan
- 1971, *La voluntad de estilo (teoría e historia del ensayismo hispánico)*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José
- 1920, *Sobre el Localismo*, en *Del espíritu de los vascos*. Bilbao, Editorial Vasca.
- 1924-25, *Sobre la Novela*, “El Sol”.
- 1981, *Ideas Sobre Pío Baroja, Pío Baroja: Anatomía de un Alma Dispersa, Una Primera Vista Sobre Baroja, y Un Libro de Pío Baroja*, en *Ensayos sobre la “Generación del 98” y otros escritores españoles contemporáneos*. Edición de Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- 1983, *Arte. Los Hermanos Zubiaurre*, “El Espectador III”, en *Obras completas*, t.II. Madrid, Alianza Editorial.
- 1983, “*El obispo leproso*. Novela por Gabriel Miró”, en *Espíritu de la Letra, Obras completas*, t.III. Madrid, Alianza Editorial.
- 1983, “Sobre el hablar y el callar”, en *Miseria y Esplendor de la Traducción, Ideas y creencias en obras completas*, t.V. Madrid, Alianza Editorial.
- 1987, *Estudios sobre el amor*. Edición de Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- 1987, *Meditaciones del Quijote (Con un apéndice inédito)*, que incluye [“Variaciones sobre la *circum-stantia*”], “La Voluntad del Barroco”, y “[Final]”. Edición de Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- 1987, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*. Edición de E. Inman Fox. Madrid, Editorial Castalia.
- 1988, *Para una Topografía de la Soberbia Española (El Caso Vasco)*, en *Notas de andar y ver. viajes, gentes y países*. Edición de Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- 1991, *Cartas de un joven español*. Madrid, Ed.

El Arquero. Epistolario. Cartas de Ortega a Baroja (Archivo de Ortega. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid).

“*Manuscritos-I*” y “*Manuscritos-II*” (Originales, apuntes de trabajo y notas de *Meditaciones del Quijote*, los ensayos sobre Baroja, y textos anejos; y, “*Varios-I*”). (Archivo de Ortega. Fundación José Ortega y Gasset).

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael

1935, *Baroja de Frac*, “Ahora”. Madrid, 21-V-.

SARRÍA, Jesús de

1920, “*Hermes*” al *Gran Meditador del Guadarrama*, en *Del espíritu de los vascos*. Bilbao, Editorial Vasca.

UNAMUNO, Miguel de

1900, *Vidas Sombrias*, “Las Noticias”. Barcelona, 9-IV-.

ZULETA, Emilia de

1974, *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Editorial Gredos.