

El mayorazgo de Labraz, un saco donde cabe todo

El mayorazgo de Labraz: a sack where everything fits

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Authors:

Marisa Sotelo Vázquez
Universidad de Barcelona
mstelo@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0002-6903-7413>

Date of reception: 10-05-2019
Date of acceptance: 08-08-2019

Citation:

Sotelo Vázquez, Marisa, «*El mayorazgo de Labraz*, un saco donde cabe todo», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 217-238.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.12>

Funding data:

The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Resumen

En el artículo se analiza la gestación y construcción de *El mayorazgo de Labraz* (1900), una de las primeras novelas de Pío Baroja que, aunque con cierto desorden compositivo, fue germen fecundo de múltiples posibilidades narrativas, tanto técnicas como temáticas, que caracterizan la extensa producción novelística del autor. Esta novela puede ser considerada un mosaico, en el que Labraz es símbolo de la sociedad española levítica y mortecina y la experiencia del dolor y la voluntad de vivir, los ejes temáticos que la vertebran.

Palabras clave: Pío Baroja; Ortega y Gasset; poética narrativa; *El mayorazgo de Labraz*.

Abstract

This work analyzes the gestation and construction of *El mayorazgo de Labraz* (1900), one of Pío Baroja's first novels, which, despite a certain compositional disorder, was a fruitful germ of multiple narrative possibilities, both technical and thematic, that characterize the extensive novelistic production of the author. This novel can be considered as a mosaic, in which Labraz is a symbol of levitical Spanish and the experience of pain and the will to live, the thematic axes that unify the novel.

Keywords: Pío Baroja; Ortega y Gasset; Novel Theory; *El mayorazgo de Labraz*.

El hombre en su verdadero estado no es más que un animal
miserable de dos pies, desnudo como tú.
(SHAKESPEARE, *El rey Lear*)

El 29 de diciembre de 1902 Baroja terminó de escribir *El mayorazgo de Labraz* y se publicó en 1903 en la Biblioteca de novelistas del siglo XX, en la barcelonesa imprenta de Henrich y Cía, que dirigía Santiago Valentí Camp. La novela apareció junto a otras dos obras, *La Juncalera*, del periodista y autor de cuentos Dionisio Pérez, y *Reposo*, novela intelectual y para intelectuales —en palabras de Ramón Domingo Perés—, de Rafael Altamira. Antes de aparecer *El mayorazgo de Labraz* en la prestigiosa colección barcelonesa, Baroja había publicado el espléndido volumen de cuentos *Vidas sombrías* (1900), reseñado elogiosamente por Unamuno en *Las Noticias* (9-VI-1900) (Sotelo, 1993: 238-240). Asimismo, había publicado la novela dialogada *La casa de Aizgorri* (1901), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y la considerada por la crítica como su mejor novela, *Camino de perfección* (1902).

De los títulos mencionados, dos de ellos son como la novela que nos ocupa, de temática vasca: *Vidas sombrías* y *La casa de Aizgorri*. Sin embargo, la tierra vasca que aparece en *El mayorazgo de Labraz* es muy distinta de la sociedad industrial que refleja *La casa de Aizgorri*, y mantiene más semejanzas con algunos de los relatos de ambientación rural que integran *Vidas sombrías*, tales como *Errantes*, *Marichu*, *Bondad oculta*, *La venta*, *Mari-Belcha* o *La sima*, aquel relato lúgubre lleno de superstición popular que entusiasmó a Emilia Pardo Bazán.

Baroja terminó la novela en Madrid y de forma muy distinta a como la había inicialmente imaginado, pues pensaba escribirla en forma dialogada, «al estilo de una tragedia de Shakespeare». Parece que las primeras jornadas le salieron bien, pero una serie de dificultades a medida que avanzaba la trama le hicieron desistir de su inicial empeño. Entre las dificultades, evocadas por Baroja en *Páginas de autocrítica*, conviene resaltar lo que el autor llama el «tropiezo con la retórica», y que no es sino la búsqueda de la sencillez, de una especie de «retórica de tono menor», definida por el autor en 1917 en un libro espléndido, a caballo entre la autobiografía y las memorias, *Juventud, egolatría*, en estos precisos términos, que son la base de su extraordinaria fluidez narrativa y de la sensación de naturalidad y de vida, que emana de sus obras haciéndolas atractivas a los ojos del lector actual:

Yo no busco la rotundidad ni la elocuencia de la frase, es más, huyo de ellas. Para la mayoría de los casticistas españoles, no hay más retórica posible que la retórica en tono mayor. Esta retórica es por ejemplo la de Castelar, la de Costa;

la que emplean hoy Ricardo León y Salvador Rueda, es la retórica heredada de los romanos, que intenta dar solemnidad a todo, a lo que la tiene de por sí y a lo que no lo tiene. Esta retórica en tono mayor marcha con un paso ceremonioso y académico. En un momento histórico puede estar bien; a la larga y repetida a cada instante, es de lo más aburrido de la literatura; destruye el matiz [...] En cambio, la retórica del tono menor, que a simple vista parece pobre, luego resulta más atractiva, tiene un ritmo más vivo, más vital, menos ampuloso. Es, en el fondo, esta retórica continencia y economía de gestos; es como una persona ágil vestida con una túnica ligera (Baroja, 1999: t. XIII 365-366).

La primera noticia sobre *El mayorazgo de Labraz* la proporciona Baroja en 1899, en el prólogo a *España negra* de E. Verhaeren y Darío de Regoyos, cuando cuenta como el pintor quería ilustrar la obra, pero él no lo aceptó por miedo a no encontrar editor: «—No encontraríamos editor —le dije yo—. Usted, como pintor, es un heterodoxo, y yo, como escritor, también lo soy. Yo no tengo dinero, y usted, si lo tiene, lo perdería» (Baroja, 1999: t. XVI, 555). A pesar de la amistad entre ambos, el proyecto no prosperó, porque como añade Baroja con humor era «unir el hospital con la misericordia». Precisamente el proyecto editorial de Henrich y Cía pretendía abaratar los costes editando con dignidad pero sin ilustraciones o encuadernación de lujo.

La gestación de *El mayorazgo de Labraz* arranca del verano de 1900, cuando Baroja, invitado por Ramiro de Maeztu, viajó a la Rioja alavesa y a Navarra. A los apuntes de primera mano de Laguardia o Labraz, el autor «añadió diversas impresiones y perfiles que le facilitó su hermano Ricardo derivados de las excursiones de éste por las sierras de Albarracín, escenario agreste y romántico que al pasar de los años sería muy frecuentado por el novelista» (Fox, 1999: t.VI 43-44). En la primera parte de la novela, en la que todavía se perciben huellas de su primitiva estructura dramática, Baroja aprovechó también los recuerdos e impresiones de otro viaje, esta vez por Bilbao, Orozco y Amurrio con su padre para medir unos terrenos mineros. De él extrajo datos para describir el ambiente de la posada y los personajes femeninos de la misma, Blanca y Marina, mujeres reales que él autor había conocido en dicha expedición y a los que ni siquiera les cambió el nombre al convertirlas en personajes de la novela (Baroja, 1997: t. I, 597). Y, antes de que la novela saliera de las prensas de la editorial barcelonesa, Baroja adelantó a las columnas de *El Imparcial* (14 de octubre de 1901), con el título de «Las cigüeñas», lo que después convenientemente modificado sería el prólogo de la novela.

De lo dicho hasta aquí se deduce cierto desorden compositivo, al que hay que añadir otro ingrediente fundamental que había dejado ya honda huella en la novela decimonónica, el folletín. Baroja fue un impenitente lector de folletines en su adolescencia y juventud, precisamente en el momento en que se

forma lo que él mismo llamó «el fondo sentimental del escritor», el material del que se nutrirá su imaginario y su escritura, tal como lo atestiguan sus palabras de 1925, en el prólogo a *La nave de los locos*:

En el fondo sentimental del escritor ha quedado y han fermentado sus buenos o malos instintos, sus recuerdos, sus éxitos, sus fracasos. De ese fondo vive [...] Todos los novelistas aun los más humildes tienen ese sedimento aprovechable, que es en parte como la arcilla con que la que construyen sus muñecos, y en parte, la tela con la que hacen las bambalinas de sus escenarios (Baroja, 1997: t. IV, 1165-1166).

El folletín como un légamo, como un abono fecundo debe ser muy tenido en cuenta al estudiar las novelas de Baroja, sobre todo las de la primera época: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *El mayorazgo de Labraz*. También es el propio Baroja el que reconoce que, movido por la necesidad de dinero, seguía el método de los folletinistas y embutía en las novelas apuntes, crónicas y artículos periodísticos con el fin de llegar a un número de páginas que el editor juzgara suficientes. Así en 1902, mientras transformaba en novela la primera redacción dramática de *El mayorazgo*, del que tenía escrito solo un acto, escribe a Martínez Ruiz, Azorín, lo siguiente:

Valentí Camp me escribió y, como yo no tenía concluida la novela y para terminarla necesitaba ver alguna que otra cosa, se me ocurrió convertir en novela aquel drama del que no tenía más que un acto y que se lo leí a usted. Llevo dictando a un escribiente unos diez días; las cuartillas, a pesar de escribir con este procedimiento a lo Ponson du Terrail y de Montepín¹, cunden muy poco. A ver si usted tiene algo hecho que me sirva para meter en el libro. Este algo podría tener como título: *La vida de los hidalgos en el siglo XVII*, podría ser una descripción de un entierro con todos los latines correspondientes, o una descripción de una misa de funerales; cualquier cosa que tenga carácter arcaico me sirve. Lo mejor sería una conversación de dos hidalgos, el uno avanzado y el otro reaccionario, hablando de la Constitución (Baroja, 1999: t. XVI, 1616).

Tras la heterogeneidad de los materiales constructivos con los que piensa hábilmente rellenar la novela, añade precisando la inevitable cuestión crematística: «El libro va a resultar un ciempiés, un ciempiés sin cabeza como diría Gerona, pero para mí la cuestión es llegar a las dos mil del ala» (Baroja, 1999: t. XVI, 1616).

1. Las dos referencias a autores de novelas de folletín están sobradamente justificadas pues, tal como señala Antonio Salvador Plans, la historia de Ramiro, que comprende una parte importante de *El mayorazgo de Labraz* presenta cierto parentesco con *El coche número 13* de Javier de Montepín, así como se observan también semejanzas con la *Historia del niño perdido* de Ponson Du Terrail. Cf. *Baroja y la novela de folletín*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983; pp. 54-55.

Este ciempiés fue reseñado elogiosamente por Ramón Domingo Perés en *La Vanguardia* (27 de abril de 1903), señalando que, aunque «no todo es en ella (la novela) excelente», hay en sus páginas «una hermosa figura, la del protagonista», sin duda lo mejor de la novela. Certeramente el crítico del rotativo barcelonés adivinaba otro de los rasgos que definen el arte narrativo de Baroja al señalar: «novela escrita con cierto aire displicente y de desprecio del oficio», aludiendo a la peculiar escritura barojiana aparentemente descuidada y que rezuma impresión de vida, tal como ésta sucede o pasa de forma incoercible, caótica, desordenada, indiferente. Rasgo que es evidente, sobre todo para los más fervientes lectores del autor de *Camino de perfección*, pues sus personajes pasan y desaparecen sin dejar más que la impresión de un incesante fluir y pasar al olvido. Por ello no hay manera de recordar los argumentos de sus novelas; nos entretienen, pero pasado un tiempo se olvidan con extraordinaria facilidad. También señalaba el crítico catalán como la novela contenía expresiones sobre la cultura tan inesperadas en un escritor castellano como «toda la literatura española le parece despreciable», afirmación que sería considerado «delito de lesa patria si el autor fuese catalán».

Para un lector de hoy, más aún, para un lector barojiano, ¿es verdaderamente un ciempiés *El mayorazgo de Labraz*? ¿Es un saco en el que todo cabe, como reza el título de este artículo? Es —y eso vamos a tratar de demostrar— germen de las múltiples posibilidades narrativas que Baroja desarrollará en obras posteriores. Se trata, pues, en cierta medida de un banco de pruebas, que le permite ensayar con desigual fortuna toda una serie de técnicas y temas, teniendo en cuenta su peculiar poética narrativa abierta y proteica, según postula en el prólogo a *La nave de los locos*:

Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definida [...] En la novela apenas hay un arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela [...]. Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado (Baroja, 1997: t. IV, 1167).

El mayorazgo de Labraz, novela de aluvión o saco, construida por acumulación de materiales muy diversos, consta de un prólogo, cinco libros y un epílogo. El prólogo escrito en primera persona está formado por cuatro secuencias descriptivo-narrativas, que van desde lo más general y panorámico, el pueblo, la plaza, sus calles, la iglesia, hasta lo más concreto, la casa del hidalgo, Juan Labraz. Cada una de estas secuencias termina en un elemento que sirve de

engarce con la secuencia posterior. Se trata de un sistema descriptivo absolutamente moderno, en sucesivos planos como si se tratara de un *travelling* cinematográfico perfectamente calculado.

En la primera secuencia, Baroja, desde un peculiar estado de espíritu triste y deprimido, describe el pueblo de Labraz, su paisaje y sus elementos configuradores: iglesias, plaza, casas solariegas, mirador. La simbiosis entre estado anímico del narrador y paisaje es muy evidente:

Una tarde de agosto fui a visitar Labraz, pueblo de la antigua Cantabria. Me habían dicho que era una ciudad agonizante, una ciudad moribunda, y mi espíritu, entonces deprimido por la amarga tristeza que deja el fracaso de los ensueños románticos, quería recrearse con la desolación profunda de un pueblo casi muerto (Baroja, 1972: 7).

En la segunda, la mirada del novelista se fija en sus habitantes, dos hombres de semblante triste, uno viejo, con largas barbas, y otro joven, de origen inglés, que conversan en el mirador. En la tercera, se entabla una conversación entre Baroja y los dos hombres antes mencionados sobre la decadencia del linaje de los hidalgos. Estos le informan también del pasado histórico y social de Labraz, de lo que hubiera podido ser y de lo que tristemente es, un pueblo parado en el tiempo, incapaz de sumarse a la evolución y el progreso. En la cuarta, el narrador, como quien contempla el pasado, se detiene ante la casa del hidalgo don Juan Labraz. Posteriormente, se transcribe una conversación sobre pintura y literatura entre el narrador y el pintor inglés, Samuel Botthwell Crawford², que es el joven de la segunda secuencia.

Ya en el final del prólogo, el pintor inglés se declara autor de una novela que entrega al narrador y que es, en realidad, los cinco libros de la historia del linaje de Labraz, en la que el mencionado pintor es un personaje destacado, convirtiéndose por tanto en un narrador testigo. Las resonancias cervantinas del manuscrito encontrado son muy evidentes en esta estrategia narrativa desde la que se entra en el corpus de la novela. Esta estrategia debió ser del agrado de Baroja, pues también la utilizó en *El mundo es así*, donde una viajera suiza entrega al autor un paquete que contiene cartas y apuntes que son la historia del protagonista de la novela. En *Sensualidad pervertida*, el editor, en el prólogo, nos dice que el libro es de un escritor desconocido, aficionado a la psicología y crítico de la sociedad vieja, arcaica y rutinaria. *Las memorias de un hombre*

2. Sobre la personalidad excéntrica de este personaje, alter-ego de Baroja en algunas cuestiones relacionadas con la cultura inglesa, véase Lourdes Lecuona Lerchundi, *Presencia de lo inglés en Pio Baroja*, San Sebastián, Publicaciones del Instituto Dr. Camino de Historia donostiarra, 1993, pp. 153-157.

de acción, en su mayor parte están narradas por Leguía y el mismo recurso reaparece en otras novelas que no es preciso consignar aquí.

Los cinco libros que forman *El mayorazgo de Labraz* contienen dos planos narrativos paralelos, pero difícilmente conciliables: uno procedente de la realidad observada, que enlaza directamente con la descrita en el prólogo, Labraz, el ambiente y sus costumbres, y en el centro el protagonista don Juan, convertido en un desdibujado Rey Lear de sus tierras, y el plano inventado, folletinesco, la historia de Ramiro, la rama que lleva el apellido, pero no la sangre del linaje. De esta falta de encaje deriva el defecto fundamental: la construcción a retazos de la novela.

Los cinco libros titulados *Los viajeros*, *Don Ramiro*, *El sacrilegio*, *Marina* y *Voluntad hallada*, poseen un número de capítulos que oscila entre tres el cuarto libro, que es el más breve, y nueve el tercero, el más largo. Todos los capítulos aparecen encabezados, a la manera de Stendhal³ en *Rojo y negro*, por citas de diferentes autores, entre los que sobresale por su frecuencia, Shakespeare y Dickens, citado el primero once veces y cuatro el segundo, además, dos veces Víctor Hugo y Goethe, así como también Byron, Lessing, Heine, Richter y Ossiam, todos ellos de la mejor literatura europea, con preferencia por la cultura inglesa y alemana. Completan la nómina Moreto, Lorenzo Segura de Astorga, Manrique, el Arcipreste y fragmentos del *Cancionero antiguo o de Dichos populares* de la tradición hispánica, con más de una coincidencia con autores que menciona Azorín en el capítulo IV de la segunda parte de *La voluntad*. De Shakespeare cita Baroja un buen número de obras: *Macbeth*, *Ricardo III*, *Enrique IV*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *El rey Lear*, *La tempestad* y la comedia *Mucho ruido para nada*. Esta insistencia en textos shakesperianos probablemente tiene que ver con la construcción dramática inicial de la obra. La mayoría de estas citas son pertinentes y sintetizan como en un lema el contenido o la idea fundamental que vertebra el capítulo.

En los cinco libros —alguno puede ser leído de forma independiente—, tiene cabida toda una serie de temas heterogéneos escasamente ensamblados o entrelazados entre sí y, aunque Baroja parece preferir la fórmula stendhaliana del espejo a lo largo del camino, las formas narrativas van desde el relato cercano a la novela folletinesca (libros I, II y III con la historia de los viajeros, Cesárea y Ramiro, los amores de éste con Micaela, los oscuros orígenes de

3. Stendhal era uno de los autores favoritos de Baroja, tal como él mismo deja escrito en sus *Memorias* y también en *Juventud, egolatría*. A propósito de la influencia del novelista francés en Baroja vid Gonzalo Sobejano, «Solaces del yo distinto. (Estimación de *Juventud, egolatría*)». *Ínsula*, núms. 308-309 (julio-agosto, 1972), recogido en Pío Baroja, ed. de J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 1979, pp. 517-531.

Ramiro, niño gitano recogido por una dama linajuda, la ambientación romántica de las habitaciones de la casa con litografías de odaliscas, moros y paisajes exóticos, el robo de las joyas de la Virgen, etc...), que es el débil hilo conductor de la trama novelesca, en la que se van engarzando capítulos de novela regeneracionista con las habituales reflexiones sobre la decadencia y el progreso de Labraz; comentarios propios de una lección de estética en lo concerniente a las reflexiones de arte y literatura entre el narrador y el pintor inglés en el prólogo, que recuerdan pasajes similares de *Camino de perfección*, e incluso de *La voluntad*, así como algunos comentarios muy significativos sobre música dispersos en la trama. También unas pinceladas filosóficas, que fluyen de las reflexiones sobre la muerte y su presencia inevitable en todos los estadios de la naturaleza, tras las que late el darwinismo y la influencia de la filosofía nietzscheana, que se perfilan como borrador de futuras novelas existenciales. Así como la huella más sutil, pero no por ello menos perceptible, de Schopenhauer en la reflexión sobre el dolor, y, por último, el anticlericalismo tópico en el autor y frecuente también en la novela de folletín por sus raíces populares. Un buen ejemplo es la cantidad de canciones y dichos populares de sesgo anticlerical, tales como: «¿Cómo quieres que en Labraz, haya muchos liberales, si son tós hijos de cura, de canónigos y frailes?» (Baroja, 1972:131). Además, la pintura del paisaje como correlato de la psicología de los personajes en algunos pasajes es una aproximación a la novela lírica. Y, por último, una historia edificante intercalada que bebe en los diálogos renacentistas, así como las huellas cervantinas en el episodio de los cabreros. Todo tiene cabida y acomodo en este relato de comienzos de siglo que viene a ser como un mosaico del arte narrativo de su autor, porque para Baroja la novela es «un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación, lo abarca todo; el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente». Y, en consecuencia, con esta concepción tan amplia puede finalmente sostener que la novela «es un saco donde todo cabe» (Baroja, 1997: t. IV, 1147), tal como escribe en el prólogo casi doctrinal a *La nave de los locos* en 1925, en plena polémica con Ortega a propósito de las «Ideas sobre la novela».

Baroja en coherencia con su poética narrativa no concibe la trama argumental como algo que progresa hacia un final cerrado. Más bien al contrario, sus obras se caracterizan por una sucesión de materiales dispersos que sólo adquieren una débil unidad por la presencia de un mismo personaje, aquí, el hidalgo ciego, don Juan de Labraz, verdadera figura legendaria de la que se narra el desmoronamiento de su casa y linaje y su posterior renacimiento a la vida gracias a la presencia de la joven Marina, que le ayuda ante la traición familiar. Desde un estado de total abandono, de ruina económica y moral, el

hidalgo consigue renacer a la vida con el ejercicio de la voluntad y, después de renunciar a las ataduras de su estatus social, comenzar el camino hacia el mediterráneo que tiene mucho de viaje iniciático.

Vayamos primero a examinar la personalidad del hidalgo, representante paradigmático de la tipología del personaje abúlico. De él dice el narrador en el Libro IV, capítulo I: «Tienes la voluntad muerta» (Baroja, 1972: 235). Todo este libro, titulado *Marina* y encabezado por una cita muy pertinente de Goethe: «El hombre que se hunde en el aislamiento queda pronto solo», viene a confirmar tal aserto, a la vez que refleja la influencia que la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, dejó en el joven Baroja. Y que justifica el aislamiento del mundo en el que vive don Juan Labraz al cuidado de su sobrina Rosarito, despreocupado de su hacienda y de sus bienes materiales, que ha empeñado por una cuestión de honor, tal como advierte el médico positivista Martín de Echenique:

- Juan veo en ti una peligrosa atonía —dijo—. Estás como en un sueño.
—Pero es un sueño dulce, Martín. Déjame dormir.
—Deberías despertar, tener voluntad.
—¿Para qué? Si los hechos inesperados dominan la vida, ¿a qué luchar contra ellos? Es forzoso conformarse con el destino. Además, me parece lo más cuerdo.
—No hay destino, ni fatalidad para el hombre fuerte.
—¿Y crees tú que yo no lo soy?—preguntó el Mayorazgo levantando su rostro.
—Quizás demasiado. Tienes la fortaleza de un santo o de un estoico; yo lo que te pido es que seas hombre.
—¿Y qué me falta a mí para serlo?
—Mucho; tú tienes inteligencia, eres capaz de sacrificio y de abnegación, pero tienes los instintos debilitados y la voluntad muerta. Y sin voluntad la vida es una sombra..... (Baroja, 1972: 234-235).

Conversación que refleja el contraste entre la necesidad de una voluntad fuerte para afrontar la vida y la carencia de ella —el estoicismo resignado—, que prelude el enfrentamiento entre Andrés Hurtado y Iturrioz en «Las inquisiciones», cuarta parte de *El árbol de la ciencia* (1911). Juan de Labraz, abúlico, estoico, resignado y pesimista, acusa como Andrés Hurtado la influencia de Schopenhauer, mientras el vitalismo nietzscheano encuentra su cauce en las palabras firmes y resolutas del médico Martín Echenique, antecedente del futuro Iturrioz.

Si la vida sin voluntad es una sombra, como sostiene uno de los personajes, la experiencia del dolor y la presencia de la muerte inminente de Rosarito se

convierten para el Mayorazgo en un deseo vehemente de aniquilación, en un anhelo de fusión casi panteísta con la tierra y la naturaleza:

Para el ciego, la vida era en aquel instante el ensueño más horrible, la carga más espantosa. Le parecía que toda la tierra era un inmenso sepulcro y que no volvería a ser jamás reanimada por el sol. Tenía la seguridad de que la niña iba a morir, y no deseaba otra cosa sino acabar también él. Sentía la aspiración triste de aniquilarse en el seno de la tierra.

¡Cuanto antes morir, cuanto antes desaparecer! Y ya que la naturaleza había hecho en él, un monstruo, una desdicha viviente, privada del más dulce de los bienes, deseaba que ni una inscripción recordara su nombre, que ni una piedra indicara el sitio donde se podría su cuerpo. ¡Cuanto antes la desaparición, cuanto antes la fusión en el mar de la materia eterna e infinita! (Baroja, 1972: 245).

Tras la muerte de la niña, la reacción violenta de Juan Labraz, que culmina en un gesto valleinclanesco con el incendio de las tierras, exasperado por la maledicencia del magistral que le aconseja que abandone a Marina, la única persona que le ayudó desinteresadamente a cuidar de la pequeña durante la enfermedad, evidencian el orgullo herido, el inquebrantable sentido del honor y la rectitud moral que guían la conducta del hidalgo. En las palabras orgulloosamente humildes del hidalgo barojiano resuenan ecos de las del protagonista de *El abuelo* de Galdós, ambas novelas muy shakesperianas:

—¡Calla, cura miserable, que reniegas de tu casta! Eres hijo de un pelgar y te parece un crimen ser hijo de una mesonera. Calla. No sois capaces ninguno de una buena acción, por eso creéis que todos son miserables; no os cabe en la cabeza que haya nadie desinteresado, y venís a insultar, delante de mí, a una pobre muchacha que se ha sacrificado por mi hija.

—Está loco —murmuró el notario.

—Sí, estoy loco —rugió el Mayorazgo—, vosotros me habéis vuelto loco; vosotros, que sois capaces de todas las infamias; vosotros, que queréis entrar a saco en la conciencia y en la propiedad ajenas. Pero esto se ha acabado ya. He recobrado mi voluntad muerta. Sí, se ha acabado ya.

Yo soy Sansón; yo haré pedazos vuestros templos llenos de infames ídolos; yo destruiré vuestras ciudades, que son madrigueras de monstruos. Yo embestiré como un toro furioso contra todo el aparato de vuestras mentiras. Salid.

Y el Mayorazgo se acercó con los puños cerrados a los tres hombres, que huyeron rápidamente (Baroja, 1972: 252-253).

«He recobrado mi voluntad muerta» —dice el personaje con violenta energía—, y la ha recobrado sobre la propiedad material y sobre algo mucho más importante la conciencia. Por ello, en el libro siguiente, titulado sintomáticamente «Voluntad hallada», el hidalgo de Labraz se convierte en vagabundo-mendigo y acompañado de la joven Marina inicia un peregrinaje hacia el Mediterráneo,

viaje que simboliza la voluntad recobrada, la voluntad de sentir, de obrar, de amar, de vivir en libertad, en definitiva. Ellos dos son los únicos personajes de la novela que sienten, que sufren y son también los únicos que se salvan. Don Juan, prototipo del hidalgo español, y Marina, una mujer del pueblo, sencilla, alegre y algo indolente, pero capaz de abandonar su familia y su casa si siente que le estorban para conseguir su meta. Es el narrador quien con unas pocas pinceladas maestras nos suministra una valiosa información sobre dicho personaje, que tiene los rasgos distintivos de la heroína romántica:

Tipo opuesto al de Blanca era el de Marina, la hija menor (de la Goya). Esta parecía haber heredado todos los instintos de su madre; tenía la misma ansiedad romántica, un desprecio enorme por lo vulgar y lo corriente, un anhelo de vivir, de ver mundo, de no enmohecerse en el rincón de aquel pueblo (Baroja, 1972: 35).

En los tres primeros libros el hidalgo barojiano es un personaje desdibujado, pues no posee los rasgos de energía y la actitud feudal y despótica de otros personajes literarios de su estirpe, como don Pedro Moscoso en *Los Pazos de Ulloa* o los del futuro don Juan Manuel de Montenegro en las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán, dos ejemplos distintos, pero de la misma estirpe. Sólo adopta una actitud enérgica e incluso agresiva en dos ocasiones, cuando incendia los campos en defensa del honor de Marina y cuando la defiende del bandolero Melitón en la boda de los pastores, ya casi en el final de la novela. Ahora bien, don Juan Labraz, además de hidalgo abúlico, es también un germen valiosísimo del vagabundo⁴ y aventurero barojiano, personaje romántico, viajero errante, que en este último libro «Voluntad hallada», abandona su vieja casa solariega y, acompañado de la joven Marina, emprende viaje a pie hacia el Mediterráneo, símbolo, cual tierra prometida, de la sensualidad, de la luz, de la perfección vital, tal como afirma el mismo personaje:

—¿Qué has hecho en todo este tiempo? —preguntó Marina.

—He vivido —contestó el Mayorazgo.

—¿Nada más?

—¿Te parece poco? Además, he reconstruido mi vida, tengo un plan. En un pueblo, a orillas del Mediterráneo, mi familia poseía una casa y un huerto. Esa casa es aún mía. Iremos allá los dos andando. Allí no hace frío como aquí. Allí dicen que el cielo es azul y el aire siempre puro. Iremos, ¿verdad? (Baroja, 1972: 259).

4. Sobre la morfología del vagabundo escribió en prosa poética Baroja: «Es romántico, andrajoso y espléndido [...] no tiene más que la libertad y el cielo azul». «El labrador y el vagabundo», *Tablado de Arlequín, Ensayos I, O.C.*, T.XIII, p. 179.

Por tanto, para Baroja, la voluntad no es ambicionar algo para el futuro sino simplemente vivir el momento presente. La vida por sí misma es el único apoyo capaz de sostener al héroe barojiano. Porque solamente «se tiene voluntad cuando uno se da cuenta de que vive, cuando se percibe el fluir de la vida» (Pérez Arroyuelo, 1973: 71).

No deja de ser significativo que en tres novelas de esta primera época, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *El mayorazgo de Labraz* (1903), el protagonista en su particular vagabundeo espiritual por el mundo de las ideas y en el vagabundeo material por los caminos de la geografía española, dirija siempre sus pasos hacia el Mediterráneo. Paradox, perseguido por sus acreedores y abrumado de deudas, huye a Valencia; Fernando Ossorio, tras su peregrinaje pseudomístico a Toledo (como el Ángel Guerra galdosiano), pasa a una frenética exaltación vitalista de tono hamletiano, «vivir y vivir esa es la cuestión» (Baroja, 1972: 278), y paralelamente se instala en un pueblo de Castellón junto a su mujer y su hijo; y en la novela que ahora analizamos, el Mediterráneo es una especie de Arcadia feliz, con resonancias bíblicas, a la que llegan Juan Labraz y Marina:

Una tarde al anochecer, al subir a una cumbre, Marina vio a lo lejos la costa y la mancha azul del mediterráneo que se confundía con el horizonte.

Aquella tierra entrevista un momento, era la tierra del sol, la tierra prometida, adonde iban marchando desde hacía tanto tiempo.

Soñando con ella durmieron los dos al pie de un árbol...

A la mañana siguiente, por una senda a cuyos lados crecían las zarzas y los cardos, bajaron a un valle cubierto de árboles y cruzado por un arroyo.... [...]]

El Mayorazgo estaba triste; Marina también se encontraba preocupada. Aquel despertar de la Naturaleza, aquella ráfaga de vida que se sentía en el aire, les había infundido a los dos una extraña laxitud. (Baroja, 1972: 295-7).

Volviendo al personaje del vagabundo y a la fascinación que generaba en Baroja, ésta se explica, tal como señaló certeramente Ortega, por la visión del mundo y de la vida del autor, que «entre las varias suertes y modos de hombres [...] se queda sólo con los de condición inquieta y despegada, que no echan raíces ni en una tierra ni en un oficio, sino que van rodando de pueblo en pueblo y de menester en menester empujados por sus fugaces corazones» (Ortega, 1983: t. II, 71). Concibe Baroja el personaje del vagabundo como réplica a aquella España plúmbea y de una monotonía aldeana. Frente a la rigidez y uniformidad utilitaria de la vida, el autor de *Camino de perfección* «ve criaturas errabundas e indóciles, decididas a no disolver sus instintos en las formas convencionales de vida que la sociedad ofrece e impone» (Ortega, 1883: t. II, 72).

En la novela que nos ocupa el símbolo de esa España finisecular, mortecina, monótona y levítica es Labraz, verdadero microcosmos de la sociedad española de entre siglos, definido ya en el prólogo como una «ciudad agonizante» y «moribunda»: «Era Labraz un pueblo terrible, un pueblo de la Edad Media. No había calle que no fuese corcovada, las casas tenían, casi todas, escudos de piedra. Casi todas eran silenciosas y graves, muchas estaban desplomadas, completamente hundidas» (Baroja, 1972: 8).

La desoladora pintura del pueblo se completa con expresiones como: «en algún portal dormitaba alguna vieja», «pasaba un mendigo», «Los perros famélicos corrían por el arroyo», «había cuatro o cinco iglesias arruinadas». Todo es signo de la desolación, el abandono y la decadencia en que se halla sumido el pueblo que, sin embargo, había gozado de vida opulenta en otros tiempos. Pero no sólo es horrible la vida material. Labraz es, además, pueblo de tradiciones vetustas, de preocupaciones mezquinas, de bajas envidias que, a la par que respira la misma atmósfera asfixiante de la Orbajosa de *Doña Perfecta*, preludia el ambiente de otros pueblos en la narrativa barojiana como Yécora en *Camino de perfección*, Alcolea del Campo de *El árbol de la ciencia*, Castro Duro en *César o nada*, definido el primero como «un lugarón de la Mancha, clerical, triste y antipático», verdadera «ciudad levítica» y, el segundo, como «un poblachón manchego» «que parecía un inmenso sepulcro», «Alcolea gozaba de un orden admirable; sólo un cementerio bien cuidado podía sobrepasar tal perfección», «un pueblo sitiado por la moral católica» .. etc. Y, evidentemente, con muchas semejanzas con la Yecla que pinta Azorín tanto en *La voluntad* (1902) como en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Y, ligada a esta visión fuertemente expresionista de Labraz, Baroja engarza un discurso regeneracionista que arranca de la pregunta que el narrador formula en el prólogo: «¿Parece que hay poca vida en este pueblo?» (Baroja, 1972: 11), y que reaparece en diversos momentos a lo largo de la novela como pretexto para entablar una extensa reflexión sobre el irreversible proceso de decadencia a causa de la desamortización y la despoblación progresiva que sumen al pueblo en la más absoluta miseria, incapaz de incorporarse al progreso que hubiera supuesto el ferrocarril y la explotación maderera de sus bosques:

Labraz [...] era en otro tiempo ciudad importante de gran número de vecinos. Desde este cerro en que se asienta dominaba todo el valle; era dueño de las tierras labrantías y de las dehesas de monte bajo y de tomillo que en primavera tapizan el monte con alfombra violeta. [...] Teníamos hasta siete parroquias, y en lo quebrado del monte había un monasterio de cartujos [...]

En nuestra ciudad los hidalgos vivían conforme a su condición. [...] La desamortización echó a los cartujos; cambiaron las costumbres, vinieron nuevos usos, nuevas ideas; las familias hidalgas se arruinaron o huyeron a la capital; las nobles casas solariegas sirvieron de pajares; Labraz empezó a despoblarse [...]

Un día vinieron a Labraz los contratistas del tren. El alcalde, un hombre enemigo de todo progreso, dijo que el ferrocarril incendiaba las mieses, que suprimía la carretera y no quiso que la línea pasase por Labraz (Baroja, 1972: 11-13).

Dicho de otro modo, Labraz fue incapaz de asimilar la transformación y el paso de una organización social semi-feudal a una sociedad industrial y moderna, tema que había preocupado a Baroja ya en *La casa de Aizgorri* en 1901. El atraso se debía en parte al poder omnímodo de la iglesia, pues Labraz era «un pueblo levítico dominado por la moral sexual católica» (p. 108), «donde las celestinas trabajan para el elemento rico y clerical» (Baroja, 1972: 126), y cuyos habitantes, de costumbres salvajes, eran incapaces de liberarse del yugo de la hipocresía y la maledicencia. Y la verdadera caridad cristiana no la encarnan los clérigos, sino Marina, la más pequeña de las hijas de Goya, la posadera, que de forma absolutamente desinteresada cuida a Rosarito, la niña enferma del linaje de Labraz, aún a riesgo de comprometer su honra y buen nombre, al vivir en la casa del mayorazgo. El espíritu cobarde, hipócrita e intransigente del clero se contagia al pueblo en general y se ensaña sobre todo con las mujeres:

Blanca recordaba dos o tres muchachas que habían cometido algún desliz. La conducta del pueblo para ellas había sido de una crueldad tal, que la vida allí se les hizo imposible. Las demás muchachas se apartaban de ellas como de un apestado; los hombres se creían con derecho a su cuerpo ya perdido y les mandaban recados con la Cañamera y la Zenona, las dos Celestinas de Labraz; los chicos las insultaban. Era el espíritu canalla y cobarde de todos los pueblos levíticos (Baroja, 1972: 108).

Mientras esto ocurría con total normalidad, ante las gentes bien pensantes de Labraz «se clareaban contubernios entre curas y mujeres casadas; pero nadie decía ‘esta boca es mía’», porque «dominaba en Labraz una hipocresía inconsciente»; ni siquiera entre los más jóvenes había generosidad, escribe con profunda decepción el narrador.

El anticlericalismo barojiano encuentra en la descripción de todas estas costumbres, así como en la pintura de los clérigos de Labraz campo abonado. Son múltiples los tipos clericales vistos a través del tamiz de la ironía cuando no de la más despiadada sátira. Así el estilete crítico de Baroja se hunde en la lujuria de la abadesa; en la glotonería, verdadera gula del abad, que Baroja, con mentalidad científica y naturalista no exenta de ironía, clasifica como eximio

representante del «clericus catholicus hispanicus», y dentro de esta especie como un ejemplar representativo del «manducatorius o digestivus» (Baroja, 1972: 175). Ironía y sátira que envuelve incluso la historia del cartujo Verísimo, intercalada con manifiesta intención didáctica, procedente del diálogo renacentista *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, y que le sirve a Baroja para ejemplificar una vez más sobre la hipocresía de la castidad clerical.

Por otro lado, la carencia absoluta de vida cultural había agudizado los instintos más bajos y brutales que se manifestaban en continuas reyertas y pleitos, así como en la crueldad máxima con que se divertían en los festejos populares mortificando a los toros desde las vallas de la plaza:

Como la gente del pueblo no leía ni pensaba, todas sus energías eran únicamente vegetativas. La única ocupación moral que tenían era el denunciarse y el armar pleitos. Los instintos brutales, a medias contenidos por el miedo al infierno, a medias irritados por el resquicio que la hipocresía deja a todos los vicios, habían hecho a los habitantes de Labraz de una inaudita ferocidad. Durante las fiestas, esta ferocidad se desbordaba en las corridas de toros; Labraz podía eclipsar a todos los pueblos más salvajes, a todos los pueblos de España en donde las corridas tomen el aspecto más cobarde y más abyecto (Baroja, 1972: 129).

La ferocidad va siempre unida a la pereza, a la inutilidad más absoluta y al rechazo visceral del progreso, considerado «cosa aborrecible y diabólica» (Baroja, 1972: 130). Los ejes de la existencia de los habitantes de Labraz —escribe Baroja con manifiesta ironía— «eran sentimientos metafísicos: honor, religión, patria... pero sobre todos estos sentimientos metafísicos estaba el dinero. En Labraz era muchísimo más el prestamista rico que el hidalgo arruinado» (Baroja, 1972: 130).

También la decadencia y parálisis política del pueblo se evidencian de manera gráfica a través de la discusión entre Antonio Bengoa, representante del pensamiento liberal, y los representantes del pensamiento carlista y ultramontano, don Diego de Beamonte y el magistral. Enfrentamiento que prelude y anticipa el de ratones-liberales y mochuelos-conservadores, verdadero microcosmos de la política caciquil de partidos turnantes de la Restauración canovista en *El árbol de la ciencia*.

Antonio Bengoa, desde el culto a la justicia y a la libertad, cree necesario transformar la sociedad para que progrese y se acerque a la verdad aunque ésta sea dolorosa. Porque, siguiendo de nuevo a Schopenhauer, conocer más agudiza la conciencia del dolor y lleva al hombre débil a la inhibición, a la abulia, a la ataraxia. El fermento schopenhaueriano aparece diluido a través de la novela en múltiples reflexiones sobre la vida en el pueblo y la conducta insolidaria de sus habitantes, pero, sobre todo, se patentiza en las palabras

de Juan Labraz cuando reconoce ante el pintor inglés, que ve en él un buen modelo para un retrato, por el valor purificativo del dolor y la expresividad del mismo en la obra arte. Por ello, todos los grandes artistas habían tenido predilección por representar dicho sentimiento. Las palabras del hidalgo ciego así lo confirman:

—Yo no sé. [...], pero es posible que en el rostro de los que sufren hay más expresión que en rostro de los que gozan.

— ¡Ya lo creo!

—Porque yo cuando he sentido dolores... como el de verme ciego, por ejemplo, al sufrir me he encontrado más limpio... no creo que me expreso bien.

—Yo creo que le entiendo, sin embargo.

—Muchas de mis preocupaciones son consecuencia de mi vida solitaria; pero sí, yo creo que hay dolores que son como una ventana que le abrieran al alma. En cambio hay otros que la envilecen, que van envueltos en cóleras sordas, en envidias, en bajas pasiones. Y eso es muchas veces lo peor del dolor, ese légamo de vileza que arrastra. Yo siempre he pedido a Dios que si me envía desgracias, deje mi alma limpia para sufrirlas. El conocer la tribulación, el analizarla, el medirla, es ya un principio de consuelo, como el reconocer el miedo, el analizarlo y el medirlo, es ya un principio de valor (Baroja, 1972: 75—76)⁵.

Y en otro momento de la trama insiste en el valor catártico del sufrimiento: «cada nuevo dolor ha sido una ventana que iluminaba mi alma» (Baroja, 1972: 198). Pero quizá donde las palabras del Mayorazgo dejan traslucir esa concepción radicalmente pesimista del mundo y de la vida es ante el nacimiento del hijo del amo del caserío en el que se refugian camino del Mediterráneo: «—Pobrecillo! —murmuró don Juan en voz baja— ¡Qué mal regalo te han hecho con la vida!» (Baroja, 1972: 287). No olvidemos que para Schopenhauer la primera y fundamental manifestación de la voluntad de vivir es el impulso genésico. En este sentido, veamos cómo las palabras del hidalgo de Labraz resaltan y continúan la reflexión de Fernando Ossorio ante una situación similar en *Camino de perfección*, y a la vez son también verdadero antecedente del pensamiento radicalmente pesimista, nihilista, de Andrés Hurtado en el final de *El árbol de la ciencia*. Incluso la experiencia de la muerte de Rosarito, el personaje más inocente de la novela, preludia en cierta manera la experiencia decisiva de la muerte de Luis, el hermano de Andrés Hurtado, en *El árbol de la ciencia*. La descripción de la enfermedad y la muerte de la niña es uno de esos

5. Una constante en la crítica de Clarín es la valoración de las obras según la impresión de tristeza que despiertan en el lector. Ligado a la idea de que leer es purificarse, y la purificación —reflejo de la catarsis aristotélica— sólo se logra con el dolor, tal como observó el profesor Beser, *Clarín, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1972, p. 157.

pasajes de especial sensibilidad y auténtica compasión en la narrativa barojiana, tan esquiva en ciertos temas.

Con *El mayorazgo de Labraz* comienza a trazar Baroja una galería muy amplia de tipos que van a nutrir su ingente obra narrativa, desde aquí integrada por figuras como don Ramiro, verdadera recreación de la mítica figura de don Juan Tenorio. Se trata de un personaje folletinesco, inconsciente, indisciplinado, arrogante, antisocial, presuntuoso, atractivo, aunque sin escrúpulos ni conciencia, tal como alardean sus palabras: «Cuando me piden cuenta de mis actos no me arrepiento, me asombro. Mis deseos son mis dueños. Creo en el sino y que no se puede uno sustraer a su influencia» (Baroja, 1972: 197). Frente a la incertidumbre y las dudas que marcan la existencia del mayorazgo, Ramiro no siente remordimientos por el mal que hace, porque tampoco se siente responsable del mundo en el que vive. Dotado de una voluntad enérgica, dispuesto siempre a la acción, acostumbrado a dominar sus sentimientos que sólo se tambalean al enamorarse de Micaela, probablemente porque es una mujer más fuerte que él, algunos críticos han visto en Ramiro ecos incipientes de la filosofía nietzscheana que Baroja había conocido a través de Paul Schmitz. Es, en realidad, como la otra cara de la moneda de la personalidad de don Juan Labraz, porque, además, está construido siguiendo la técnica del contraste.

En cuanto a Micaela, la única mujer en el linaje de Labraz, «de ojos verdosos, pelo rubio y cuerpecito gentil» (Baroja, 1972: 196), es una mujer altiva, con una sensualidad reprimida, un misticismo religioso impuesto, y con un extraordinario atractivo que reside precisamente en la bruma que envuelve su personalidad. En algunos aspectos de su conducta recuerda al personaje de Laura de *Camino de perfección* y en otros aparece como una mujer fría, cerebral y calculadora. Aficionada a la literatura romántica y folletinesca: *Matilde de Rokeby* y *La dama del lago* de Walter Scott; *Graziella* de Lamartin en mezcolanza con lecturas devotas.

Además de éstos, otros tipos característicos de las novelas barojianas completan el retablo de *El mayorazgo de Labraz*: el pintor inglés, el mendigo errante por los caminos y esclavo de su propia libertad, que permite de nuevo al autor entonar un canto a la vida al margen de la sociedad y de sus normas:

—¿Pero no echas de menos la casa?

—No; prefiero los matorrales y las cuevas, la hermosa libertad y el campo. A vosotros, los que vivís en las ciudades, la gana de poseer os pierde; queréis tener vuestra casa, vuestra mujer, vuestros hijos; si no tuvierais nada y no desearais nada, seríais felices (Baroja, 1972: 261).

Y un buen número de personajes tomados de la realidad de la época que componen en algunos momentos un espléndido cuadro costumbrista, como el médico, don Martín de Echenique, figura positivista que representa la ciencia, el equilibrio, la amistad sincera y la sensatez ante los abusos del clero. La Goya, patrona de la posada, de pasado algo turbio, que sin embargo consiguió taparlo con su matrimonio con el pragmático Domingo Chiqui, paradigma del mozo vasco, pragmático y trabajador. Y en la tertulia del boticario, el liberal Perico Armentia, don Nazarito y un buen número de personajes secundarios reflejo de la sociedad de la Restauración que tan bien había retratado Galdós. Porque es precisamente en la construcción de estos tipos en los que la novela barojiana es deudora de la tradición realista decimonónica, aunque en su creación el autor no procediera con la exactitud e inmediatez del método realista sino macerando la observación de la realidad en el caldo de cultivo de la memoria:

Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio o un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si ésta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares.

Yo creo que todo el mundo que escriba obras de imaginación hará algo parecido. La única diferencia que yo tengo con los naturalistas es que éstos toman las notas inmediatamente y yo las tomo después, recordando las cosas (Baroja, 1999: t. XIII: 482).

Finalmente, *El mayorazgo de Labraz* contiene una serie de reflexiones estéticas que parecen prolongar, aunque de manera más superficial, las múltiples meditaciones de la misma índole de Fernando Ossorio en *Camino de perfección*. En *El mayorazgo de Labraz* la reflexión estética se ciñe fundamentalmente y en primer término a la pintura —que siempre interesó mucho al autor⁶—, y, en menor grado a la literatura y la música. La mayor parte de los juicios artísticos aparecen en el prólogo, en el diálogo entre el narrador-viajero, *alter ego* de Baroja y el pintor inglés Samuel Bothwell Crawford, quien en consonancia con las ideas de Fernando Ossorio, otro *alter ego* del autor, manifiesta su preferencia absoluta por la pintura realista española, singularmente por Velázquez y Goya, y gran entusiasmo por la obra del Greco, afición esta última común a todos los noventayochistas, singularmente a Azorín y Unamuno, más aún a los

6. Baroja trabó amistad con un buen número de pintores de su tiempo, mostró interés por su trabajo, fue retratado por muchos de ellos. Y, además, era un aficionado a la pintura, tal como demuestra en el prólogo a *España negra*, Vid. «De pintura» en *Las horas solitarias*, *Ensayos*. O.C. t. XIII, pp. 495-497.

modernistas catalanes, quienes de la mano de Santiago Rusiñol redescubrieron y revaloraron la pintura del cretense en una sesión memorable que se celebró en el Cau Ferrat de Sitges. También en la generación anterior Galdós y Pardo Bazán manifestaron gran interés por el pintor del *Entierro del Conde de Orgaz*. De modo aparentemente intrascendente y en tono conversacional se manifiesta el ideario artístico del pintor inglés coincidente con el de Baroja: «Después brindamos por Zurbarán, por Berruguete, por Pantoja de la Cruz, por Goya» (Baroja, 1972: 17). Y poco después, añade: «Brindemos ahora por aquel caballero, por aquel gran samiota, pintor único, que se llama don Diego Velázquez de Silva» (Baroja, 1972: 17). También declara su antipatía por los pintores prerrafaelistas ingleses: Rossetti, Madox Brown, entre otros. Y en cuanto a la literatura, ambos interlocutores —y no se olvide que ambos son en cierta medida el autor—, alaban las novelas de Dickens, singularmente *Almacén de antigüedades* y *Pickwick*, otra de las preferencias de Baroja, quien en 1914 en el prólogo a *La dama errante* había escrito una vez más: «Mis admiraciones en literatura no las he ocultado nunca. Han sido y son: Dickens, Balzac, Poe, Dostoievsky y, ahora, Stendhal» (Baroja, 1998: t. VIII, 50).

En cuanto a la literatura española, Baroja pone en boca del pintor inglés la polémica afirmación: «la literatura española le parecía despreciable», juicio que llamó poderosamente la atención del crítico de *La Vanguardia*, como vimos al principio. Pues ni Cervantes, ni Quevedo estaban entre las preferencias de los dos personajes, sino que sólo muestran interés por el autor de *La Celestina* y Jorge Manrique.

La música aparece en determinados momentos de la trama novelesca como un verdadero lenguaje del alma: «El órgano sollozaba en sus registros bajos, y no era su canto el canto de dolor que acompaña al sacrificio; no iba a morir al pie del altar en las manos del oficiante, iba a Micaela, que sentía vibrar en aquellas notas la queja dolorida de un alma hambrienta de amor y llena de deseos» (Baroja, 1972: 100). En otros es expresión de una enfebrecida y reprimida sensualidad, que se manifiesta al compás de la interpretación que un joven seminarista hace ante Micaela, de la que está enamorado:

De pronto, hubiérase dicho que una fuerza poderosa, creciente, fue animando al órgano que bramaba y suspiraba como si anhelase lanzarse en un abismo que el mismo contuviera.

Los arpeggios aislados y brillantes como perlas de un collar engarzadas en los ritmos graves del acompañamiento, dibujaban curvas cada vez más amplias, cada vez más redondas.

La misma frase, coloreándose, matizándose moría en un quejido... y volvía a renacer; unas veces humilde se ocultaba, y era como el agua entre las hierbas

y las hojas muertas; otras, reía limpia como el agua que cae en las fuentes abandonadas.

Micaela escuchaba conmovida, los ojos puestos en las manos del cura que se perseguían y revoloteaban sobre el marfil del amarillento teclado [...].

El cura, tímidamente sonriente, miró a Micaela. En aquel momento era suya, estaba aún dominada por la influencia de la música (Baroja, 1972: 118-119).

Llegados aquí, el ciempiés no nos parece tal, sino más bien un espléndido banco de pruebas sobre el arte narrativo y la compleja y, a veces contradictoria, personalidad de Baroja. Es más, si echamos mano de nuevo de sus reflexiones a propósito de la vida y el arte, y creo que debe decirse por este orden, dando preferencia a la vida, en el prólogo a *Valle de lágrimas* de Rafael Leyda, leemos:

La vida nos parece lo primordial; creemos que el arte tiene su objeto en el arte, y su fin en la vida. El arte tiene valor en tanto que influye en la vida; si no produjera risa, ni llanto, ni placer, ni dolor; si no agitara la voluntad con sacudimientos bruscos, sería sólo un juego pueril, una cosa fría, intelectual. El artista encastillado en un arte intelectual, de solitario, es como el egoísta que corta los cables que le unen a la vida de los demás para no preocuparse de los dolores y de las desdichas ajenas (Baroja, 1999: t XVI, 542).

Y por ello, aunque comparto el juicio de Granjel que tempranamente advirtió la intención simbólica de *El mayorazgo de Labraz* respecto a la realidad española de la época, cuando escribe:

Es esta sociedad, viene a decirnos Baroja, un mundo que ha perdido el sistema de valores antiguos y no ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos; una sociedad carente de nobleza e ideales, ruin, bárbara y cruel; gobernada por las peores pasiones, y con ellas por la pereza y por la hipocresía, con unas normas religiosas convertidas en meros ritualismos (Granjel, 1953: 98).

A pesar de ser válida la interpretación del autor de *Baroja y su mundo*, es también evidentemente parcial, pues el simbolismo de la novela va más allá, apunta a un significado más profundo y universal, el del dolor del hombre en el mundo, tema aquí más importante de lo que a primera vista pudiera parecer y, sobre todo, tema recurrente en la narrativa barojiana desde *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia*, *Los amores tardíos*, *La sensualidad pervertida* o *Agonías de nuestro tiempo*, novelas en las que de una u otra forma, bajo éste o aquel pretexto o en la carnadura de este personaje o aquel aflora siempre una reflexión pesimista del mundo y de la vida, que hunde sus raíces en la filosofía de Schopenhauer y en la consideración de que la vida es dolor así como la voluntad de vivir es el principio del mismo. Experiencia del dolor y voluntad de vivir como dos ejes que, a pesar de las deficiencias compositivas, catalizan la historia de la decadencia de Labraz. Ambos ejes están más claros en *Camino de perfección*, dado el tono confesional de la obra, pero, aunque con más desorden,

tienen más fuerza expresiva en *El mayorazgo de Labraz*. Porque como vio con buen tino crítico doña Emilia, refiriéndose a las novelas de Baroja y Azorín de los primeros años, tenemos en ellas el testimonio de la búsqueda y los tanteos del intelectual en crisis, porque «son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir. Es inútil que D. Juan Valera invite a la juventud a entonar alegres himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia» (Pardo Bazán, 1904: 270).

Bibliografía citada

- BAROJA, Pío (1972): *El mayorazgo de Labraz*, Madrid, ed. Caro Raggio.
- BAROJA, Pío (1997): *Desde la última vuelta del camino, Memorias*, I, OOCC, I, Barcelona Círculo de Lectores.
- BAROJA, Pío (1997): Prólogo a *La nave de los locos, Memorias de un hombre de acción*, OOCC, II, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1139-1169.
- BAROJA, Pío (1998): Prólogo a *La dama errante*, OOCC, VIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 49-54.
- BAROJA, Pío (1999): «El labrador y el vagabundo», *Tablado de Arlequin, Ensayos I*, OOCC, XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp.105-224.
- BAROJA, Pío (1999): *Juventud, egolatría, Ensayos I*, OOCC, XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 333-344.
- BAROJA, Pío (1999): «De pintura» en *Las horas solitarias, Ensayos I*, OOCC, XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 445-680.
- BAROJA, Pío (1999): «Epistolario selecto» en *Obra dispersa y Espistolario*, OOCC, XVI, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1609-1686.
- BAROJA, Pío (1999): Prólogo a *España negra, Obra dispersa y Espistolario*, OOCC, XVI, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 549-555.
- LECUONA LERCHUNDI, Lourdes (1993): *Presencia de lo inglés en Pío Baroja*, Prólogo de Julio Caro Baroja, San Sebastián, Instituto del Dr. Camino de Historia Donostiarra.
- MAINER, José-Carlos (2012): *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- MARTÍNEZ PALACIO, Javier (1979): *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983): «Ideas sobre Pío Baroja», III.- El tema del vagabundo, OOCC, II. Madrid, Alianza, pp. 69-125.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1904): «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, año II, núm. XII (marzo) pp. 257-270.
- PÉREZ ARROYUELO, Francisco J. (1973): *Pío Baroja*, Madrid, Publicaciones Españolas.

- PLANS, Antonio Salvador (1983): *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (1953): *Retrato de Pío Baroja*, Barcelona, ed. Barna.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (1962): *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión.
- SOBEJANO, Gonzalo (1979): «Solaces del yo distinto. (Estimación de *Juventud, egolatría*)», *Ínsula*, núms. 308-309 (julio-agosto, 1972), recogido en MARTÍNEZ PALACIO, 1979.
- SOTELO, Adolfo (1993): *Miguel de Unamuno: Artículos en «Las Noticias» de Barcelona (1899-1902)*, Barcelona, Lumen.
- SOTELO, Marisa (2008): «El proyecto editorial de Santiago Valentí Camps a través de su correspondencia con algunos escritores españoles», *BBMP*, LXXXIV, 7, pp.287-333.