

LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN LITERARIA EN CUATRO NOVELAS BREVES DE PÍO BAROJA

FRANCESCA CRIPPA

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE - MILANO

*Clásico ya sé que no lo soy ni pretendo serlo;
algo romántico, sí, y algo realista también*
(P. Baroja, “El escritor según él y según los críticos”)

Abstract – During his literary career, Baroja wrote several short novels. These texts, despite being often considered as marginal, constitute a summary of all the author’s writing abilities and through them Baroja carried out his personal reconstruction of the true history of Spain with passion and resoluteness. The anthology *Cuentos de amor y muerte* gathers four of these short novels: *El capitán Mala Sombra*, *La dama de Urtubi*, *La casa del crimen* and *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. The aim of this article is to analyze these short novels by showing, on the one hand, their relationships with Baroja’s social, historical and cultural background and, on the other one, the way in which the literary fiction manifests itself within them.

Keywords: history; literary fiction; short novel; *Cuentos de amor y muerte*; Baroja

Como muchos de los escritores que integraron la promoción del 98, a lo largo de su carrera literaria Pío Baroja publicó varias novelas breves en las principales revistas de la época.¹ De esta peculiar tipología textual, que alcanzó el auge durante la primera mitad del siglo XX, Baroja apreció sobre todo dos características: la concisión, es decir, la posibilidad de condensar en muy pocas páginas lo que en la novela puede extenderse en varios capítulos, y la extrema maleabilidad del género, debida a su doble conexión con los recursos narrativos del cuento tradicional y de la novela. Como consecuencia, en muchos de los relatos publicados entre 1907 y 1936, el autor desarrolló temas propios de la novela pero con la mirada puesta en los rasgos formales del cuento, evitando, sin embargo, toda excesiva esquematización y reemplazando el argumento complejo por la anécdota reveladora. El resultado fue la producción de obras personalísimas en las que Baroja supo poner su habilidad formal al servicio de la amenidad de la lectura y de la cohesión del texto, como él mismo afirma en *Mis mejores páginas*:

¹ Se trata de las revistas *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Semanal*. Para la correcta definición del género y su contextualización histórica, véanse las dos contribuciones de Martínez Arnaldos: 1974 (pp. 233-250) y 1996 (pp. 47-66). El propósito de este trabajo no es el de proporcionar informaciones detalladas acerca de la clasificación de la producción narrativa barojiana y, por esta misma razón, se tomará como punto de partida la opinión de esa parte de la crítica según la cual los relatos que pertenecen a la colección *Cuentos de amor y muerte* constituyen unos de los ejemplos más logrados de novelas cortas. Cfr. con lo afirmado por Gálvez Yagüe (1997, pp. 7-22), Arregui Zamorano (1998, pp. 147-194), Varela Jácome (1967), Elizalde (1986, pp. 44-48) y Campos (pp. 31-38).

Una novela larga siempre será una sucesión de pequeñas novelas cortas, y la unidad de sensación o unidad de efecto no se puede conseguir más que en narraciones cortas en las que se puede abarcar en un lapso de tiempo corto su comienzo, su génesis y su final. Siguiendo esta tendencia, los libros que he escrito los he pensado, o para leerlos de un golpe, buscando la unidad de efecto, o para leerlos a ratos, haciendo los capítulos cortos y concentrando toda la atención en los accidentes. (Baroja 1961, p. 8)

En el pasaje citado, es el mismo Baroja quien proporciona la correcta clave de interpretación para lo que se presenta como un *continuum* narrativo. Desde el punto de vista del autor, efectivamente, la calidad estética de las novelas breves no desmerece en nada la de las novelas propiamente dichas porque ambas tipologías textuales pueden ser concebidas como géneros multiformes y libres, cuya apreciación depende de la trayectoria interpretativa elegida por cada lector. Además, adoptando para ambos géneros unos rasgos comunes que se reiteran, Baroja convierte sus narraciones largas y breves en el compendio de todos los argumentos que más le interesaron a lo largo de su quehacer literario. Entre ellos, el extremo cuidado hacia la descripción del entorno en que se mueven los personajes y la voluntad de contextualizarlo de forma realística representan una herencia de gusto exquisitamente decimonónico pero, por las novedades que el autor supo introducir, se configuran también como unos de los rasgos más llamativos. En relación con esta precisa elección del escritor vasco, nuestro trabajo se propone analizar las peculiaridades temáticas y estilísticas de cuatro novelas breves, observando cómo en ellas Baroja despliega las relaciones que se producen entre la realidad histórica y la ficción literaria. Estos relatos, que fueron recogidos en la antología *Cuentos de amor y muerte* en 1997, se titulan: *El capitán Mala Sombra*, *La dama de Urtubi*, *La casa del crimen* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*.² Como se observará más detenidamente, todos ellos, a pesar de pertenecer a épocas distintas, presentan múltiples paralelismos y afinidades con respecto a la trama, a la forma y a las fuentes primarias de inspiración.

El primer relato de la colección, *El capitán Mala Sombra*, apareció por primera vez en 1917, en las páginas de la revista literaria *La Novela Corta*.³ El pretexto de la narración lo proporciona la visita inesperada, a la casa del autor, de Eugenio Aviraneta que, a pesar de no ser el protagonista absoluto de los acontecimientos, es testigo ocular y narrador homodiegético de la historia.⁴ Desde el punto de vista de la colocación dentro de un marco histórico específico, los sucesos relatados por Aviraneta cubren los años entre 1820 y 1823, durante los cuales el mismo narrador fue protagonista de algunos episodios recogidos en los volúmenes que componen la más célebre saga *Memorias de un hombre de acción*.⁵ En este caso, sin embargo, Aviraneta no celebra sus propias hazañas y se concentra más bien en el relato de la campaña militar protagonizada por el capitán Juan Martínez Díez, mejor conocido con el apodo de “el Empecinado”. El relato, pues, presenta un claro trasfondo histórico y, por el tema propuesto, pertenece al conjunto de escritos barojianos dedicados al Trienio Liberal, aunque en este caso el escritor distorsiona un

² La edición de referencia para este trabajo fue publicada por la editorial CLAN en 1997.

³ El relato fue publicado en el número extraordinario (103) de la revista y luego fue reeditado en *La Novela Mundial* en 1928, con ilustraciones de Masberger. Se publicó también en *Los contrastes de la vida* en 1920 y en la revista bilbaína *Hermes* en 1917.

⁴ El personaje, guerrillero y agitador del siglo XIX que intervino en toda clase de guerras civiles e intrigas conspiratorias, se convirtió en una de las principales fuentes de inspiración para Baroja que, en sus *Memorias*, comentó: “A mí lo que me ocurrió es que me encontré con un personaje, pariente mío, que me chocó, me intrigó y me produjo el deseo de escribir su vida de una manera novelesca. Yo no quise hacer novelas de aire heroico, sino recoger datos de una vida y romancearla” (Baroja 1978, p. 436).

⁵ Para más informaciones sobre el tema, véase el estudio de Longhurst (1974).

poco la cronología de los hechos para alejarse, quizás polémicamente, de la concepción realista decimonónica según la cual los autores de novelas históricas tenían que limitarse a contar los hechos desde un punto de vista absolutamente objetivo y neutral. A esta perspectiva, Baroja contrapone una visión de más amplio alcance, basada en su personal convicción de que lo real puede ponerse al servicio de lo ficticio sin por ello perder dignidad ni plantear falsas tergiversaciones de los hechos históricos y, por esta misma razón, la habilidad de cada autor de cuentos o novelas estriba sobre todo en la capacidad de generar una equilibrada fusión entre objetividad y creatividad con el propósito de conferirle mayor interés y fuerza al texto.

La trama de la novela breve en cuestión presenta una estructura circular. El relato se abre y se cierra con la conversación entre el autor y Aviraneta mientras que, en la parte central, la realidad y la ficción literaria se mezclan hasta originar una trama sugestiva y bastante complicada en la que Aviraneta narra una historia de amor romántica cuyo telón de fondo lo constituyen dos episodios principales: los preparativos de los liberales para oponerse a la invasión de los franceses y la humillación del soberbio Empecinado que pide ayuda, sin conseguirla, al general Morillo. Junto a los personajes históricos (el ya citado Juan Martínez Díez, Pablo Morillo y el general francés Jean Baptiste Bessières), Baroja retrata con extremo realismo y abundancia de detalles todo el entorno social y político de ambientación del relato y la descripción de las luchas intestinas entre los liberales y los absolutistas afrancesados ocupa la primera parte de la narración de Aviraneta, sumándose a las críticas indirectas del autor hacia el clero militante, cuya intervención en la guerra de independencia de Francia ocasionó, según Baroja, más daños que beneficios.

El primer elemento de ficción literaria aparece sólo hacia la mitad del relato cuando, entre los militares que acompañan al Empecinado, Aviraneta conoce al capitán Mala Sombra, personaje de fantasía presentado a los lectores como “una persona de mala suerte en amores y negocios” (Baroja 1997, p. 47), actitud de la que derivaría el apodo que lo define. El narrador describe a Mala Sombra como a un hombre valoroso, capaz de ponerse al frente de la tropa liberal contra los absolutistas, a los que vence en una estratégica emboscada. Sin embargo, el personaje reúne también todas las características típicas del héroe romántico: antes poeta inspirado, luego hombre enamorado y celoso, Mala Sombra es un toreador valiente y acaba su existencia como víctima inocente de una pasión alocada que lo conduce a la muerte. Esto, de hecho, es lo que ocurre en el relato: Mala Sombra, que está secretamente enamorado de Conchita Aguilafuente, se sacrifica toreando en una fiesta organizada para celebrar su victoria porque descubre que la mujer de sus sueños, en realidad, mantiene una relación clandestina con Emilio Pancalieri, prisionero italiano que había aceptado luchar al lado de los liberales españoles.

Después de un atento análisis del relato, parece posible afirmar que a partir de su primera aparición en el texto Mala Sombra se convierte en el protagonista indiscutido de los acontecimientos y el narrador, fascinado por su incontenible personalidad, pierde gradualmente interés en las dinámicas históricas para concentrarse en los episodios de la ficción narrativa referidos al personaje. Es evidente, pues, que en la segunda parte del texto la descripción del temperamento de Mala Sombra, presentado a través de su evolución psicológica, se convierte en el eje central de la historia y la principal fuente de atracción para el narrador que, por esta misma razón, lo erige como modelo digno de imitación. Al igual que Mala Sombra, efectivamente, Aviraneta también está convencido de que gracias al valor personal y a las acciones heroicas todo hombre puede convertir su propia existencia en una novela y por eso, al concluir su conversación con Baroja, afirma nostálgicamente: “Los hombres de mi tiempo no leíamos tantas novelas como los de ahora. Buenas o malas, las hacíamos en la vida” (ivi, p. 75).

Gracias al equilibrio conseguido entre la exposición de la dimensión histórica del relato y la ficción literaria representada sobre todo por las marcas características del protagonista que se acaban de mencionar, en esta primera novela corta de la colección, Baroja lleva a cabo la reconstrucción de su personal visión de la obra de arte como texto permeable a la realidad, abierto hacia el mundo y no limitado a la pura y simple narración de peripecias en las que poco importan las motivaciones que se esconden detrás de las actuaciones de los personajes desdibujados por el autor.

Aviraneta es también el narrador de otro relato de la colección, *La casa del crimen*, publicado por primera vez en 1920. A pesar de que ambos relatos presenten una trama dramática, en *La casa del crimen* el tema principal no es el amor sino la venganza, *leitmotiv* de toda la obra. La narración de los acontecimientos, además, está precedida por un prólogo en el cual Aviraneta presenta a los lectores el marco de la historia, recalcando al mismo tiempo su voluntad de no limitarse a la simple descripción de los hechos, a los que, como admite, le gustaría añadir un toque literario.⁶ Sin embargo, Aviraneta no es el único narrador y, al comienzo de la obra, Baroja reconoce haber intervenido en la reconstrucción de los eventos, confundiendo una vez más los niveles de la realidad y de la ficción literaria: “Esta historia que me contó don Eugenio está hecha sobre los datos autobiográficos que escribió Miguel⁷ y sobre indicios, no del todo claros ni completamente seguros, que he variado un tanto para dar a la relación cierta unidad” (ivi, p. 130).

En el relato, Baroja coloca otra vez una historia de ficción dentro de un contexto histórico y geográfico bien definido. Estamos en el Madrid de mediados del siglo XIX, más precisamente hacia 1835, lo que resulta manifiesto por las alusiones del narrador a dicha fecha y por las descripciones detalladas de la topografía ciudadana y de la gran variedad de personajes que la animan. Según Pío Caro Baroja, sobrino del autor, las atmósferas del cuento se basarían en la impresión que produjo al novelista el hecho de haber vivido algunos años en la antigua residencia de los capellanes de las Descalzas Reales cuyo aspecto tétrico y siniestro “le dio pie para poblarlo de personajes también siniestros y para fabular una historia romántica que termina en crimen” (Caro Baroja 1987, p. 127). Según González Martín (1969, pp. 38-45), a esta clara inspiración autobiográfica⁸ se sumaría la voluntad barojiana de retratar la sociedad de su época con irónico cinismo y, por esta misma razón, el conjunto de los personajes que aparecen en el relato abarca un amplio abanico de tipologías humanas: comerciantes de varia extracción social, soldados, clérigos intransigentes y fanáticos, amas de casa chismosas y aburridas, listos agentes de negocios y mozos de todo tipo. En relatar el estilo de vida de estos protagonistas de la breve novela, Aviraneta comparte el punto de vista del autor y manifiesta escasa confianza en la capacidad que ellos tienen de poder contribuir a la renovación de la sociedad en la que viven.⁹ En particular, a través de los comentarios sarcásticos del narrador homodiegético, Baroja critica la abulia de don Tomás, según el cual “el mundo había

⁶ Por esta misma razón, al final del prólogo Aviraneta afirma: “Como los chicos cuando terminan un castillo de arena le adornan con unas banderolas vistosas para que tenga más apariencia, así he hecho yo poniendo después de acabada mi obra frases literarias de escritores célebres al frente de los capítulos. Así he pretendido dar a éstos cierto aire de pompa y de solemnidad que, naturalmente, no tienen, porque yo nunca he sido ni pomposo ni solemne. De esta manera, al que no le guste el texto se puede entretener con las banderolas” (Baroja 1997, pp. 127-128).

⁷ Se trata de Miguel Rocaforte, el protagonista del relato.

⁸ El relato se desarrolla en la misma casa de los capellanes de las Descalzas Reales situada en la calle de la Misericordia, en Madrid.

⁹ De la misma opinión son Kirsner (1958, pp. 39-41), Juan Arbó (1969) y Moral Ruiz (1974).

degenerado de tal manera, que nada era digno de interés” (Baroja 1997, p. 138), la superficialidad de Luis, empleado de banco que “fuera de sus cuentas, de los cuidados de su barba, de sus manos y de sus uñas, era un pobre imbécil” (ivi, p. 136), y el absolutismo vacío de don Plácido, según el cual la guerra “era una cosa burocrática y aburrida” (ivi, p. 141). A todos ellos, se opone la figura de Miguel Rocaforte, joven “cándido, violento y lleno de ilusiones” (ivi, p. 144) que manifiesta sus simpatías hacia los liberales¹⁰ y cuya descripción parece llamar a la memoria la del capitán Mala Sombra. Rocaforte es el único personaje positivo del relato pero, a pesar de ello, acaba siendo víctima de una injusticia: don Tomás, cuando descubre la relación entre su esposa y Miguel, lo entierra a este vivo en su propia casa y en seguida se vuelve loco por el remordimiento.

El interés de Baroja por los criminales y su capacidad de describir realísticamente los síntomas de la enfermedad mental, cuya presencia es incuestionable en muchas de sus narraciones, se deben, con probabilidad, a sus conocimientos de médico o, quizás, a una espontánea inclinación madurada en su trabajo como periodista. En *La casa del crimen*, sin embargo, Baroja no sólo se inspira en un episodio verídico de su vida sino que convierte al narrador en el portavoz de sus convicciones y de sus puntos de vista. Sólo de esta manera se pueden explicar las amargas reflexiones de Aviraneta sobre el papel desempeñado por las mujeres en la sociedad de la época. Con este propósito, el ejemplo más significativo lo proporciona la figura de Soledad, la esposa de don Tomás, que arrastra una existencia triste e infeliz, sin ninguna posibilidad de rescate, lo que, según Aviraneta y también según el mismo Baroja, representaría una prueba más de la intrínseca e incurable “maldad humana” (ivi, p. 161). El pesimismo de fondo que caracteriza la narración de *La casa del crimen* encuentra su parcial rescate en las páginas finales del relato, cuando el fantasma de Miguel aparece a don Tomás para acusarlo del asesinato y, por consecuencia, el culpable del crimen recibe el justo castigo. A pesar de la valoración simbólica que se podría atribuir al episodio, el lector no tiene que caer en la trampa construida por los narradores. Es verdad que el elemento sobrenatural y la ficción narrativa parecen prevalecer sobre los aspectos más realísticos de la historia pero en pocas líneas se descubre que detrás de la aparición del espectro se esconde la figura de León Zapata, compañero de Miguel, que se aprovecha del sentimiento de culpa que alberga don Tomás para vengar a su amigo. Una vez más, Baroja juega con las dimensiones de lo real y de lo ficticio para originar una historia verosímil cuyos rasgos, sin embargo, no permiten a los lectores descifrar claramente entre lo datos que pertenecen a la realidad y los que, al contrario, son el resultado de la pura invención del autor.

El mismo tema del crimen y del castigo correspondiente es objeto de reflexión en *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, que se publicó por primera vez en 1926. A diferencia de la historia precedente, en este caso la narración se presenta bajo forma de farsa villanesca en la que se asiste a la representación de un homicidio perverso que se realiza en la plaza mayor del pequeño pueblo de Peñaranda. El texto está dividido en tres cuadros más un prólogo y un epílogo y presenta como eje modular el cantar de ciego que recita uno de los personajes. La obra, que apareció después de la publicación de los esperpentos valleinclanianos, ofrece coincidencias muy significativas con el de *Los*

¹⁰ La adhesión de Miguel Rocaforte a los ideales liberales se expresa claramente a través de sus críticas explícitas al rey Fernando VII, según relatado por Aviraneta: “El rey, según el joven, era un miserable, un malvado, un hombre vil, sin corazón, sin conciencia, dominado por una camarilla de lacayos y por los frailes” (Baroja 1997, p. 148).

cuernos de don Friolera.¹¹ En ambos casos, efectivamente, la trama se construye alrededor de un crimen violento que requeriría un castigo adecuado en la ejecución del cual, sin embargo, los verdugos se muestran reluctantes.

La principal fuente de inspiración para esta pieza teatral ahonda sus raíces en la realidad histórica y se relaciona con un episodio de la infancia del autor que, en 1881, se impresionó al contemplar la comitiva que acompañaba a un reo que iba a ser ajusticiado, como relata el mismo Baroja en *Juventud, egolatría*:

Una de las impresiones más grandes que recibí en Pamplona fue la que me hizo ver pasar un reo, que iban a ejecutar, vestido en hopalanda amarilla y un gorro redondo, por delante de casa. Es uno de los espectáculos que más me han impresionado. (Baroja 1978, pp. 999-1000)

En el breve prólogo a la obra, el narrador de la historia se dirige directamente a los lectores, revelando su verdadera identidad. Se trata de Pepito Rubores, cuya irónica auto-descripción como hombre “pequeño, calvo y de los lentes” (Baroja 1997, p. 175) nos deja vislumbrar, detrás de la ficción literaria, el retrato del mismo Baroja. En este caso, su intervención es necesaria por dos razones distintas: por un lado, anticipa y prepara a las atmósferas lúgubres y grotescas de la narración; por otro, esboza brevemente el asunto general de la obra. A lo largo del texto, además, las intervenciones del mismo Baroja no desaparecen totalmente y, a menudo, el autor intercala su pensamiento en las palabras de los personajes. Es el caso, por ejemplo, de la animada conversación entre el sacristán y un hombre del pueblo sobre el tema de la educación de los jóvenes: a la visión del primero, que defiende con todas sus fuerzas la obra de los jesuitas, se opone la del segundo que se convierte en el portavoz de Baroja y alaba las escuelas laicas a pesar de ser acusado de bolcheviquismo. Los demás personajes representan, en su conjunto, todas las clases sociales, con una evidente predilección del autor por la sencillez y la espontaneidad que distinguen a los representantes de las capas más bajas. Por esta misma razón, en el texto el narrador enfatiza la diversidad de actitudes y puntos de vista entre los aristocráticos por un lado, y los hombres y mujeres del pueblo por otro, una oposición sintetizada por las palabras finales de don Severo, quien critica la progresiva degeneración de las costumbres y la postura demasiado blanda de Pepito Rubores a la hora de describir al culpable del homicidio: “¿Es que vamos a creer que los golfos, la canalla, son los buenos, y las gentes honradas y de posición, los malos?” (ivi, p. 225). Entre los representantes del pueblo, destaca la figura del protagonista, Pedro García, apodado “el Canelo”, que es acusado de un crimen horrible, es decir, haber matado y comido a una muchacha del pueblo. Como ya hemos mencionado, a pesar de la gravedad de esta acusación, el autor/narrador no expresa juicios negativos sobre el personaje. Al contrario, Pedro García aparece descrito como un muchacho ingenuo e ignorante, cuyas “inconciencia, estupidez e idiotismo” (ivi, p. 195) lo han empujado a cometer una acción sin darse cuenta de las inevitables consecuencias. Las terribles condiciones sociales que se esconden detrás del crimen, pues, serían las verdaderas responsables del comportamiento de Pedro y es por esta misma razón que el verdugo de la cárcel, el tío Lezna, vacila en ejecutar el mandato que le han asignado.

En la narración, que constituye un aguafuerte cuajado de humorismo socarrón, el autor no duda en convertir a los farsantes en las víctimas de la misma farsa para alcanzar sus finalidades críticas. Esto es lo que le pasa al protagonista que se descubre víctima inocente de un complot pero que, a pesar de todo, sigue añorando su condición de

¹¹ La pieza de Ramón del Valle-Inclán se publicó en 1921 en entregas y en 1925 en un único tomo. La compañía teatral El Mirlo Blanco la representó por primera vez un año más tarde.

prisionero que le garantizaba las atenciones de los demás y la comida, como testimonian sus palabras: “Pues nada: todo fueron palabras. Desde que se demostró que yo no era un asesino ni me había comido un pedazo de la “Sinfo”, perdí todo mi interés. Ya no soy nada. Antes era un antropólogo [sic]”. (ivi, p. 220). Lo mismo le pasa al tío Lezna que, después de haber renunciado a su trabajo se queja porque cuando era verdugo iba a la tienda y le daban lo que pedía mientras que ahora no le dan ni agua. Mediante la ridiculización esperpéntica de los personajes y los tonos grotescos usados para retratarlos, en *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* Baroja logra ir más allá de la simple narración de unos acontecimientos ficticios para estimular la reflexión sobre temas reales e importantes como la educación, la desigualdad y la pena de muerte sin alejarse de la realidad histórica de su época y considerándola, al contrario, el ideal punto de partida para tomar conciencia de los límites que contrastaban el desarrollo social y cultural del país.

El cuarto relato de la colección, *La dama de Urtubi*, apareció por primera vez en 1916 en las páginas de la revista *La Novela Corta*. Se trata de una narración de gusto romántico, inspirada en la tierra natal de Baroja y en lecturas eruditas, hartamente distintas a las de la primera juventud del autor. El tema central de la historia es el de las peripecias que se desarrollan en torno a la figura de la dama de Urtubi, Leonor de Alzate, y se inscribe en el marco de la práctica de la magia y de la brujería durante el siglo XVII en el País Vasco-Navarro próximo a Francia, con referencias concretas a lugares que Baroja conocía muy bien: Vera, Itzea, Bayona y Zugarramurdi. El texto, además, se inspira en el eco histórico de un episodio realmente acaecido, es decir, uno de los procesos que se celebraron para reprimir el culto de la brujería en España: el famoso proceso de brujas en Logroño y Burdeos de 1610.

La novela, que combina lo dramático con lo esotérico, presenta una estructura narrativa bastante compleja en la que, como ha subrayado Baquero Goyanes, el lector puede asistir al complicado desplazamiento o rotación de los narradores, técnica usada por Baroja en muchos de sus relatos, breves y largos.¹² Duhalde D’Harismendy, cura de un pequeño pueblo rural, habla de la historia de la dama de Urtubi a un médico de Yanci y éste, a su vez, la cuenta al autor después de haberla leído en la versión escrita elaborada por Dornaldeguy, un militar retirado que, por consiguiente, resulta ser el verdadero narrador de los acontecimientos protagonizados por Leonor de Alzate y Miguel Machain. El documento redactado por Dornaldeguy se abre con la reconstrucción de la genealogía de las familias de los dos enamorados que ocupa toda la primera parte del relato.¹³ En ella, abundan las referencias históricas y resulta evidente el intento del narrador de darle concreción a episodios que, en realidad, pertenecen a la dimensión de la ficción literaria. La aventura amorosa, en cambio, va prendiendo en el lector a medida que se avanza en el relato. Como en *El capitán Mala Sombra*, también aquí, efectivamente, Dornaldeguy en seguida pierde el interés en la descripción del contexto de ambientación de los hechos para concentrarse, más bien, en la presentación de los aspectos novelescos y sobrenaturales del relato. En los últimos capítulos de la obra, Baroja describe la ceremonia ritual organizada por unas sorguiñas, brujas especialistas en sortilegios y expertas en el uso de las hierbas medicinales que suelen poblar los cuentos mitológicos vascos.¹⁴ En *La dama de Urtubi*, en particular, las sorguiñas personifican la perfecta síntesis entre el universo natural,

¹² Consúltese, con este propósito, la contribución de Baquero Goyanes (1972, pp. 408-427).

¹³ Una de las técnicas que Baroja usa para conferirle mayor credibilidad a lo que nos está contando consiste en las referencias a otras obras que confirmen, por la propiedad transitiva, sus palabras.

¹⁴ Según Ortíz-Osés (2007, p. 41), en la mitología vasca estas brujas son los personajes que participan al cortejo de la diosa Mari en cualidad de sacerdotisas, hechiceras y magas.

representado por sus hondos conocimientos de todos los secretos más recónditos de la naturaleza, y las fuerzas mágicas que no pueden ser captadas por los hombres comunes. En sus rituales se evocan distintas especies animales que interactúan en la preparación de una espantosa ceremonia de iniciación organizada dentro de un único espacio, una cueva oscura, que según la mitología vasca representaría el lugar más propicio para la reunión de los espíritus malvados.¹⁵ A pesar de las connotaciones negativas referidas a esta tipología de ceremonias, otra vez la actitud del narrador no es crítica ni de condena. Al contrario, lo que resulta evidente es la voluntad de descripción de una naturaleza primitiva pero incontaminada y vital, dominada por principios que se escapan a cualquier propósito de clasificación racional. La presencia de estos personajes, además, contribuye a reforzar la confusión entre los planes de la realidad y de la ficción narrativa, siendo las sorguiñas unas figuras mitológicas que pertenecen al trasfondo cultural de toda una región de España y cuyos rituales, sin embargo, ahondan sus raíces en un sustrato real y concreto.¹⁶

El análisis de las cuatro novelas breves contenidas en la colección *Cuentos de amor y muerte* nos permite afirmar que, en ellas, Baroja interpreta y concretiza los vínculos existentes entre la realidad y la ficción literaria de manera bastante insólita. En el primero de los relatos, *El capitán Mala Sombra*, la realidad histórica y la ficción narrativa se funden mediante la intervención de un personaje de ficción que protagoniza acontecimientos históricos reales. Por sus comportamientos y actitudes personales, Mala Sombra pertenece claramente a una dimensión literaria y, sin embargo, el narrador logra construir a su alrededor un contexto adecuado que contribuye a hacerlo verosímil a los ojos de los lectores. El resultado de esta elección es la creación de una historia que, a pesar de ser sólo vagamente inspirada por la realidad, no desmerece en nada la tradición realista decimonónica a la que Baroja sabe añadir matices nuevos y originales. En *La casa del crimen* la misma situación se realiza a través de la descripción de un contexto concreto y familiar para el escritor dentro del cual interactúan unos personajes de fantasía. En este caso, la principal fuente de inspiración para Baroja es su personal experiencia de ciudadano madrileño que le proporciona todo el material necesario para retratar un Madrid vívido e impresionante, poblado por hombres y mujeres con los que el autor entró probablemente en contacto durante los años transcurridos en la capital española. En ambos casos, además, la voluntaria confusión que Baroja crea superponiendo los niveles de la narración y de la autoría del texto contribuye, sin duda alguna, a derrumbar los límites existentes entre lo real y lo ficticio. También en el caso de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Baroja se inspira en un episodio de su vida pero, esta vez, aprovecha también de la situación para colocar sus ideas en las bocas de los personajes. Los lectores de la farsa, efectivamente, se dan cuenta de que, a pesar de la aparente verosimilitud de la ambientación escogida por el autor, el verdadero objetivo de Baroja es el de criticar la sociedad de su época y condenar la actitud de las clases más ricas y acomodadas. *La dama de Urtubi* presenta diferencias bastante marcadas con respecto a las demás novelas de la colección porque, en ella, la ficción literaria logra sólo parcialmente adquirir matices concretos a causa del peculiar contexto y de los personajes escogidos por

¹⁵ La representación del mundo animal en esta novelita acompaña la progresiva animalización de los seres humanos que se realizará en algunos relatos pertenecientes a otras colecciones. Véase, con este propósito, la contribución de González López (1969, pp. 77-91).

¹⁶ Cabe recordar que el carácter negativo tradicionalmente asociado con estos personajes se debe a una posterior tabuización por parte de las religiones monoteístas como el cristianismo, cuyo espiritualismo rechaza todo espiritismo. Sin embargo, el naturalismo mágico que permea la tradición vasca se caracteriza por su tendencia a sacralizar las fuerzas naturales y esto implica, como en este caso, una revaluación total de la figura de la sorguiña.

el autor. Las abundantes referencias históricas y literarias que abren la narración son, en larga medida, el resultado de la invención de Baroja y la representación de un ambiente dominado por fuerzas mágicas y brujerías no contribuye a conferirle credibilidad al texto. Sin embargo, Baroja ahonda las raíces del relato en una tradición plurisecular, la de su tierra, y este elemento ayuda, por lo menos en parte, a proporcionarle un tono más realístico a la entera narración. A pesar de las diferencias detectadas y con la excepción de *La dama de Urtubi*, todos los relatos comparten la misma voluntad de retratar la verdadera España con trazos seguros y apasionados, criticando el vacío agonizante que atañe la sociedad y las abúlicas condiciones sociales y culturales del país.¹⁷ En las cuatro novelitas, además, Baroja se muestra animado por un estímulo esencialmente intelectual y se adentra en el análisis de la historia cuyos mecanismos, según el autor, pueden ayudar a comprender y explicar el presente y predisponer para el futuro. Para llevar a cabo este análisis el escritor recurre a los instrumentos que la literatura posee y realiza una profunda reflexión, relativizada por su pesimismo y escepticismo, sobre todo un período de la historia de España.

¹⁷ Según Mecke (2012, pp. 11-20) uno de los rasgos característicos de los miembros de la Generación de 1898 consistió en la tentativa de utilizar las novedades introducidas por las principales Vanguardias literarias, a partir del Modernismo, para tratar de resaltar los aspectos más preocupantes de la sociedad de su época y proporcionar, al mismo tiempo, unas posibles soluciones.

Bibliografía

- Arregui Zamorano M. T. 1998, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, EUNSA, Pamplona.
- Baquero Goyanes M. 1972, *Los cuentos de Baroja*, en "CHA", 265-267, pp. 408-427.
- Baroja P. 1997, *Cuentos de amor y muerte*, (Jesús Gálvez Yagüe ed.), CLAN Editorial, Madrid.
- Baroja P. 1961, *Mis mejores páginas*, Editorial Mateu, Barcelona.
- Baroja P. 1978, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Campos J. 1981, *Introducción a Baroja*, Madrid, Alianza.
- Caro Baroja P. 1987, *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Caro Raggio, Madrid.
- Díez de Revenga Torres F. J. 2006, *Los cuentos de Pío Baroja*, en "Cuadernos del Lazarillo", 31, pp. 26-32.
- Elizalde I. 1986, *Personajes y temas barojianos*, Burgos, Universidad de Burgos.
- González López E. 1969, *El cuento de Pío Baroja. Vidas sombrías: del simbolismo al expresionismo*, en "Ínsula", 267, pp. 77-91.
- González Martín F. J. 1992, *Tradición, revolución y religión en la España de Pío Baroja: una historia de la decadencia de España y sus mitos*, Madrid, Universidad Complutense.
- Juan Arbó S. 1969, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta.
- Kirsner R. 1958, *Spain in the Novels of Cela and Baroja*, en "Hispania", 1, pp. 39-41.
- Longhurst C. 1974, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Guadarrama, Madrid.
- Martínez Arnaldos M. 1996, *Deslinde teórico de la novela corta*, en "Monteagudo", 1 (3 época), pp. 47-66.
- Martínez Arnaldos M. 1974, "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)", en VV. AA. *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, pp. 233-250.
- Mecke J. (ed.) 2012, *Discursos del 98: albores españoles de una modernidad europea*, Madrid, Iberoamericana.
- Moral Ruiz C. de 1974, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner.
- Ortiz-Osés A. 2007, *Los mitos vascos*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao.
- Varela Jácome B. 1967, *Renovación de la novela en el siglo XX*, en "Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes", <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/04709511911336539732268/index.htm> (9.01.2013).