

# Desterrado, exiliado o proscrito: la experiencia de Pío Baroja

Giovanna FIORDALISO  
*Università della Tuscia*

## *Resumen*

El trabajo considera la trilogía *Las Saturnales* de Pío Baroja, específicamente dedicada a la Guerra civil, en relación a otros textos que el autor elaboró, y publicó, en los años de la Guerra civil y en la inmediata posguerra. Con un enfoque de este tipo es posible identificar, por un lado, las condiciones en las que don Pío vivió y trabajó, y las consecuencias que ocasionaron en su escritura; por otro, algunas imágenes que se repiten en estas obras, y que se presentan como las señas de identidad del autor vasco. Señas que van a constituir la peculiaridad literaria de estos textos, su contribución original dentro de una producción amplísima, la barojiana, que ha conocido etapas distintas a lo largo del tiempo.

*Palabras clave:* Pío Baroja, exilio, *Las Saturnales*, *Aquí París*, *El triunfo de la muerte*.

## *Abstract*

The work focuses on the trilogy *Las Saturnales* by Pío Baroja, specifically dedicated to Civil War, in relation to other texts that the author developed, and published, in the years of the Civil War and in the immediate post-war period. With such an approach, it is possible to identify, on the one hand, the conditions in which don Pío lived and worked, and the consequences they had on his writing; on the other, some images repeated in these works, which represent the identity of the author himself. A sign of the literary peculiarity of these texts, their original contribution in a very large production, the *barojiana*, who has known different stages from the beginning to the last days.

*Keywords:* Pío Baroja, exile, *Las Saturnales*, *Aquí París*, *El triunfo de la muerte*.

En *Los caprichos de la suerte*, novela que Pío Baroja escribe en 1951 pero que se publicará póstuma en 2015<sup>1</sup>, el periodista Elorrio reflexiona sobre su estado, y sobre el de los demás personajes con los que está viviendo el dramático acontecimiento de la Guerra civil. Durante una de sus conversaciones, Elorrio se pregunta si todos ellos pueden considerarse “desterrados, exiliados o proscritos [...], turistas de ínfima categoría” (*Los caprichos de la suerte*: 154): su comentario se refiere de esta forma a la

---

<sup>1</sup> Es el último volumen de la trilogía *Las Saturnales*, dedicada específicamente a la guerra civil, constituida por *El cantor vagabundo*, de 1950, y *Miserias de la guerra*, escrita en 1951 pero censurada y publicada en 2006. Cfr. Baroja (2015). Todas las citas se refieren a esta edición.

contingencia y a la condición en la que se encuentra, a su pesar, individual y colectivamente, pero también a una dimensión existencial, la del ser humano, que don Pío considera desde siempre en su producción novelística y sobre la que sigue escribiendo incluso en su vejez.

En este trabajo, es mi intención detenerme en la trilogía *Las Saturnales* para enfocar su relación con otros textos que Baroja elaboró en los años de la Guerra civil y en la inmediata posguerra: elaboración y recreación de un momento crítico, y trágico, de la historia de España y de la vida del mismo autor, estas páginas presentan un destacado interés, no solo testimonial, sino también literario<sup>2</sup>.

Un estudio de este tipo nos permite entender, por un lado, las condiciones en las que el novelista vivió y trabajó, y las consecuencias que tuvieron en su escritura; por otro, algunas imágenes que se repiten en estas obras, y que representan sus señas de identidad. Señas que van a constituir la peculiaridad literaria de estos textos, su contribución original dentro de una producción amplísima, la barojiana, que ha conocido, a lo largo del tiempo, desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, etapas distintas<sup>3</sup>.

Por eso, incluir el nombre de Pío Baroja dentro de las iniciativas con las que se celebran los ochenta años del exilio republicano, y en el debate más actual sobre la representación literaria del exilio español, constituye un importante momento de reflexión que no debe resultar insólito, y que además no es un caso aislado. Comparto con Fuster la idea de que el exilio fue para don Pío “una vivencia dramática de la que jamás se recuperó del todo” (Fuster, 2019: 172) y que los miembros de la generación del 98 que sobrevivieron a la Guerra civil sufrieron “el exilio de una forma especialmente dolorosa, por el momento en que les pilló el estallido de la guerra, ya con una edad avanzada, y por lo difícil que les resultó continuar con sus obras fuera del contexto familiar y personal en el que, hasta este momento, las habían desarrollado” (Fuster, 2019: 172).

A pesar de la más reciente revisión y recuperación de sus contenidos ideológicos y del distinto enfoque con el que se han estudiado sus obras de los años treinta y cuarenta, que se completan con las póstumas<sup>4</sup>, muy conocidas son las posiciones de don

---

<sup>2</sup> Merecería la pena emprender un estudio detallado de la trilogía, empezando por lo que afirman Sánchez-Ostiz y Mainer en las respectivas páginas introductorias de los dos volúmenes publicados póstumos. Cfr. Mainer (2015); Sánchez-Ostiz (2006).

<sup>3</sup> Como es notorio, Pío Baroja se acercó a las vanguardias y a los principales fenómenos literarios de las primeras décadas del siglo XX expresando siempre su autonomía. Célebre en este sentido el comentario de Juan Benet, uno de los autores que más apreciaron y estimaron a Baroja: “Entre su juventud y su madurez, [Baroja] vio pasar el modernismo, el simbolismo, el dadaísmo, el surrealismo sin que su pluma conociera el más ligero estremecimiento; vio pasar a Proust, a Gide, a Joyce, a Mann, a Kafka, por no decir a Breton, a Céline, a Forster, a todos los americanos de entreguerras, la generación perdida, la literatura de la revolución, sin levantar la cabeza a su paso, obediente al gesto del retrato que de él hiciera Vázquez Díaz, escribiendo junto a una ventana” (Benet, 1972: 32).

<sup>4</sup> Cfr. en particular: *Misericordias de la guerra*; *Los caprichos de la suerte*; *Desde el exilio*; *Libertad frente a sumisión*; *Bagatelas de otoño*, *La guerra civil en la frontera y Rojos y blancos*, que cierran sus memorias *Desde la última vuelta del camino*.

Pío contra la República, sus fuertes críticas expresadas en varias ocasiones, así como su postura en aquellas circunstancias.

Igualmente conocida en la actualidad, y en sus pormenores, es la biografía de Pío Baroja en esos años: como afirma Sánchez-Ostiz, autor que ha dedicado a Baroja unos estudios tan interesantes cuanto debatidos y discutidos –o discutibles–, los años 1936-1940 son

los más intensos y precarios de su vida, años de verdad de tormenta, durante los cuales iba a perder mucho de lo que más estimaba: su casa de Madrid, su pequeño montaje familiar, muchas de sus relaciones personales o sociales, y, en buena medida, hasta Itzea, su casa de Bera, que nunca más volvería a ser lo mismo. (Sánchez-Ostiz, 2007: 9)

Uno de los períodos “más confusos y contradictorios” de su vida, continúa Sánchez-Ostiz, y “que más tinta ha hecho correr” (Sánchez-Ostiz, 2007: 36).

Efectivamente, gracias a varias contribuciones e investigaciones<sup>5</sup>, en la actualidad se han podido reconstruir todas las circunstancias de su vida en aquel trágico y complejo momento: su paseo por la carrera que va de Behobia a Biriatu, cerca de su casa de Itzea, en julio de 1936, donde pudo ver la llegada de los grupos armados empeñados en la conquista de San Sebastián; el breve encarcelamiento en Santesteban, y la amenaza de su fusilamiento por los falangistas; la publicación, el 1 de septiembre de 1936, de un artículo titulado *Una explicación* en el *Diario de Navarra*, en el que expresa sus fuertes críticas contra la República; la decisión de dejar España y su estancia en París en dos ocasiones, la primera entre el 1936-1937 y la segunda entre el 1938-1940, con un rápido regreso a España en 1937; su renuncia a ir a Argentina y su definitiva vuelta a España, en 1940, para vivir entre Madrid y Vera de Bidasoa hasta su muerte, en un progresivo ensimismamiento, con los primeros síntomas de arterioesclerosis, rendido a una condición de extrañeza que no ocultó y que, al contrario, expresó con fuerza en todas las páginas escritas en esa temporada (así como en las tertulias de su casa de la calle Ruiz de Alarcón, viva y concurrida) que es cuando recibe más visitas literarias.

Desde un punto de vista político e ideológico, los contenidos que Baroja expresa en estas páginas, a pesar del género, manifiestan la complejidad del pensamiento de un intelectual que se compromete con su tiempo y con su época pero que, al mismo tiempo, reclama su independencia como escritor, en algunos casos incluso con tonos polémicos, confirmando su voluntad de ser testigo y cronista de los hechos vividos.

Si don Pío nunca cesó de explicar y justificar su postura, a pesar de su edad y de su condición de autor maduro, con una larga producción que ya le había permitido ser

---

<sup>5</sup> Empezando por la biografía de Pérez Ferrero, de 1941, escrita utilizando los datos que el mismo Baroja le contó en París, durante los días de la guerra civil, y que se completa con una versión aumentada en 1960, hasta llegar a la fundamental de Mainer, de 2012, pasando por la de Arbó (1963); Campos (1981); Gil Bera (2001); Mendoza (2001); Sánchez-Ostiz (2000 y 2007); gracias también a los volúmenes de recuerdos familiares escritos por su hermana, Carmen, y sus sobrinos, Julio Caro Baroja y Pío Caro Baroja, y a lo que él mismo cuenta en sus memorias (*Desde la última vuelta del camino*, escritas entre 1941 y 1949) y en los volúmenes autobiográficos *Ayer y hoy*, de 1939, *Aquí París* y *Paseos de un solitario*, publicados en 1955 pero elaborados en la década anterior.

conocido y apreciado como uno de los escritores más relevantes de su tiempo, y que culmina en 1935 con su ingreso en la Real Academia de la Lengua, contextualizar las páginas elaboradas en esa época, y publicadas según las circunstancias en momentos distintos, es el primer paso para entender al autor y a su obra. Se compone de esta forma la imagen de un escritor independiente, autónomo, que afirma su individualismo y su derecho a no tomar partido y que a la vez defiende y justifica continuamente su posición: afirma García de Juan que

se desprende, una vez más, que don Pío no contó con la estimación de unos ni de otros ni se inclinó con convicción hacia ninguno bando, aunque tuviera que atravesar coyunturas enojosas para poder sobrevivir en momentos totalmente condicionados por la política y en medio de estrecheces económicas. (García de Juan, 2016: 137)

Asentando mi investigación en estos estudios, la reflexión sobre la aportación literaria de don Pío al exilio español se centra en la selección de algunos textos que, escritos durante su exilio en París, sufrieron varios “avatares” editoriales (Ara Torralba, 2002: 181), como afirma Ara Torralba reconstruyendo todas las “impiedades textuales” que caracterizan las obras de Pío Baroja desde sus inicios hasta su muerte: textos que, en mi opinión, presentan rasgos compartidos y puntos de contacto con la producción barojiana anterior, en particular con la de los años veinte, eso es, parte de la que Mainer define de “plenitud crítica” (Mainer, 2012: 219-275).

A pesar de que la crítica haya identificado en las obras de la vejez de Baroja una repetición de esquemas, fruto del cansancio de un autor anciano que ya ha explotado su “fondo sentimental” (*La nave de los locos*: 45) y perdido su interés por la escritura y por la vida<sup>6</sup>, cabe en realidad enfocar estas obras de senectud, afirma Mainer, “donde se suelen esclerotizar las ideas, se hace más torpe y simple el diseño, pero donde podemos hallar momentos de lucidez o rasgos de esa maestría natural que solamente da la última madurez” (Mainer, 1999: 12): páginas con un destacado interés literario, que deben encauzarse en su contexto, en el momento de su elaboración, en la época histórica y literaria que don Pío y su país están viviendo, y al mismo tiempo dentro de la producción completa del escritor vasco.

Baroja nunca renunció, a lo largo de su vida, a la narración, al cuento, anhelando una relación privilegiada con su lector, en el que piensa al elaborar una obra concebida como sistema, donde cada texto forma una pieza de un gran rompecabezas con el que representar la realidad. Como siempre, es al lector a quien se dirige para explicarse y justificarse en cuanto novelista, pero también –y sobre todo– para expresar su cosmogonía, su visión de la existencia y de la humanidad, su sentido de la escritura y de la literatura en años tan duros desde un punto de vista personal y colectivo, en los que elabora una imagen compleja de su país, tan querido cuanto contado, incluso cantado, desde siempre.

Considerando todo lo que el incansable autor escribió y publicó en aquellos años, así como las dificultades que encontró, perseguido por los falangistas y tildado de traidor

---

<sup>6</sup> Cfr., entre otras, las intervenciones críticas de de Nora (1963) y Mainer (2012).

a la causa y al país por su animadversión a los valores simbolizados por la República y encarnados por los representantes políticos<sup>7</sup>, se configura un único, complejo y estratificado laboratorio de escritura, cuyo resultado es una encrucijada de textos de variada naturaleza (cuentos, novelas, artículos, ensayos, memorias), escritos en años difíciles. Nos recuerda Mainer que “Baroja trabajó como un forzado” (Mainer, 2012: 335) siendo el asunto pecuniario una constante: la novedad más relevante es su colaboración, a partir de 1936, con *La Nación* de Buenos Aires, donde publica artículos que le permiten ganar el dinero con el que vivir en París, y luego en España, durante la guerra y en los años siguientes.

Apremiante sigue siendo el deseo, incluso diría la necesidad, de contar: recordemos todavía con Mainer que “en aquellas fechas Baroja reutilizaba a menudo textos antiguos, o taraceaba añadidos y correcciones sobre materiales que aun no había empleado. Y a menudo, los olvidos que causaba la arterioesclerosis le jugaban malas pasadas” (Mainer, 2015: 14). Vemos pues al anciano escritor “ocupado en la tarea diaria de escribir sin parar, de pergeñar nuevos tomos de memorias, a añadir unos a los ya publicados, en espera de mejores tiempos otros; además de relatos y novelas de más ambición” (Sánchez-Ostiz, 2006: 325-326), en palabras de Sánchez-Ostiz: páginas pues de un indiscutible valor testimonial, o memorialístico, hasta testamentario “que sirven, y mucho, para el conocimiento [del] mundo personal y literario [de Baroja]” (Sánchez-Ostiz, 2006: 325), escritor que está sí al final de su carrera “pero cuya fidelidad a la escritura y al diálogo con sus lectores tenía, en lo más áspero de la posguerra, algo o mucho de heroico” (Mainer, 2015: 15). Apoyando más que nunca lo vivido en la fantasía y en los deseos, el único objetivo del novelista es llevarlo todo a los papeles para hacer, con el conjunto, literatura. Una “operación” que ya había explotado, por ejemplo, narrando las aventuras de Aviraneta en los conflictivos años de las guerras carlistas, o ambientando otras novelas suyas durante la Gran guerra, con una preocupación y una mirada constante con la que entender y explicar no solo España sino también la Europa convulsa que vive bajo la sombra del fantasma de la Guerra mundial.

---

<sup>7</sup> Afirma Fuster que los falangistas “le veían como una especie de apóstata que pervertía las mentes de las jóvenes generaciones con sus ideas disolventes y anticlericales, siempre contrarias a la tradición y al orden establecido” (Fuster, 2019: 28). Sin duda alguna, unos hechos contribuyeron a la “persecución” que Baroja sufrió por parte de los dos bandos: no solo el contenido de *Una explicación*, el famoso e incendiario artículo publicado en el *Diario de Navarra*, en el que descalifica por completo y con virulencia la República, sino sobre todo la publicación, en 1938, del volumen *Comunistas, judíos y demás ralea*, recopilación de artículos ya publicados en la prensa e introducidos por un prólogo de Giménez Caballero, que define a Pío Baroja como un precursor español del fascismo. Los estudios más recientes de la obra, del pensamiento y de la personalidad de don Pío nos permiten hoy enfocar aquel volumen y conocer las circunstancias de su publicación, contextualizándolo y considerándolo junto a los demás escritos en estos mismos años, pero publicados años después a causa de la censura: sabemos pues que don Pío autorizó sin duda alguna su existencia, que aceptó el lamentable título elegido por el editor, José Ruiz-Castillo, pero que se desentendió por completo de la publicación, preocupándose solo de cobrar la cantidad de dinero pactada. Es en este sentido muy esclarecedor el trabajo de García de Juan, que sintetiza las principales posturas de la crítica en relación a *Comunistas, judíos y demás ralea* y estudia con datos seguros una vez para siempre la relación de Baroja con el editor Ruiz Castillo y el cómo y por qué se publicó el volumen, en julio de 1938 (García de Juan, 2001 y 2016: 138-140, junto a García de Juan, 2019a y 2019b).

A todo eso, cabe añadir unos datos más. Fijándonos en los asuntos que conciernen la trayectoria editorial de las obras de Baroja<sup>8</sup>, podemos comprobar que una constante de su *modus scribendi* es el aprovechamiento continuo de sus manuscritos: ya Ciplijauskaité, en su monografía conmemorativa del centenario del nacimiento de don Pío, analizó las variantes, y las intervenciones del escritor, identificables en el cotejo de los manuscritos con los libros editados, y refutó de esta forma a aquellos que pensaban que Baroja no tenía estilo y que no corregía sus primeras impresiones<sup>9</sup>.

Gracias a las investigaciones más recientes, que se completan en los últimos años con la publicación póstuma de las dos novelas que cierran la trilogía *Las Saturnales*, podemos afirmar que la mayoría de las variantes textuales se localizan en particular en dos épocas: en los escritos de juventud; en los de la Guerra civil y de la posguerra.

Las razones son, evidentemente, muy diversificadas. En los escritos de juventud, resultan la manifestación de los primeros escauceos literarios, consecuencia de la publicación de estas obras en la prensa antes, en volumen después: me refiero a los cuentos recogidos en *Vidas sombrías*, colección de 1900, en la que Baroja selecciona treinta y cinco cuentos ya publicados en revista en los años anteriores para darse a conocer al público<sup>10</sup>, y a las trilogías *La vida fantástica* y *La lucha por la vida*, en la versión en folletín, antes, y en volumen después<sup>11</sup>.

Distinto es el caso de las páginas escritas durante la Guerra civil, en el exilio, y después de 1940, con el definitivo regreso a España, aunque idéntico permanece el deseo de reelaborar los textos para conferir nueva articulación a lo narrado: los artículos publicados en *La Nación* de Buenos Aires, la mayoría de ellos recopilados por el mismo Baroja en colecciones que publica después de su vuelta a España<sup>12</sup>, constituyen el bastidor utilizado para escribir otros libros, transcribiendo en algunos casos un mismo texto en varias ocasiones, en una “desordenada composición”, como subraya Sánchez-Ostiz (Sánchez-Ostiz, 2007: 165), que sin embargo no renuncia a restituir el relato de la cruda realidad.

Es lo que podemos detectar adentrándonos en los intersticios de esta práctica de escritura que, como acabo de señalar, no es nueva en el laboratorio novelístico

<sup>8</sup> Cfr. por eso los trabajos de Ara Torralba (2002); Ciplijauskaité (1972); García de Juan (2016); Longares (1972); Urrutia (1973), entre otros.

<sup>9</sup> Cfr. Ciplijauskaité (1972).

<sup>10</sup> Aprovechando los estudios publicados a lo largo del tiempo sobre los cuentos de Baroja, he podido sintetizar en un gráfico la publicación de cada cuento en revista antes, y en el volumen después, identificando para cada cuento las versiones y los títulos utilizados. Cfr. Fiordaliso (2019: 27-29).

<sup>11</sup> Baroja publicó por entregas como folletín la novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, que inaugura la trilogía *La vida fantástica*, en *El Globo* entre el 30 de abril de 1900 y el 24 de febrero de 1901. *Camino de perfección* sale en *La opinión* entre el 30 de agosto y el 8 de octubre de 1901 y se publica en volumen en 1902 por el editor Rodríguez Serra. Por último, *La busca* y *Mala hierba*, primero y segundo volumen de *La lucha por la vida*, se publican en folletín entre el 4 de marzo y el 29 de mayo de 1903 en *El Globo*. Cfr. Ambrosi (2001: 135); Marín Martínez (2010: 13).

<sup>12</sup> Es lo que pasa con la colección de artículos *Chopin y Jorge Sand* (1941); *Pequeños ensayos* (1943) y el problemático *Ayer y hoy*, publicado con muchas dificultades en 1939 por la editorial Ercilla, en Santiago de Chile, y con una segunda edición en 1940.

barojiano, pero que quizá alcance en esta época una extrema exasperación, incluso una palpable radicalización.

#### PÁGINAS DESDE EL EXILIO

En mi análisis, dos son los volúmenes que he seleccionado, y en los que voy a centrar la atención: *Aquí París*, volumen autobiográfico en el que Baroja cuenta su vida durante el exilio en París, publicado en 1955; *Desde el exilio*, colección de artículos publicada en 1999 en la que su curador, García de Juan, recoge los artículos que, publicados en *La Nación*, quedaron inéditos, o que Baroja decidió publicar alterados en otros libros o en antologías<sup>13</sup>.

Ambos presentan coincidencias textuales con:

- *El hotel del cisne*, novela fechada en 1940 pero publicada en 1946;
- *Los enigmáticos*, colección de cuentos, de 1948;
- la trilogía *Las saturnales*, formada por *El cantor vagabundo* (1950), *Miserias de la guerra* (1951, censurada y publicada póstuma en 2006) y *Los caprichos de la suerte* (1951, publicada póstuma en 2015).

Las concomitancias entre estas obras merecen una atención peculiar: las coincidencias de capítulos y la repetición de largos pasajes es un dato con el que enfocar una vez más la maestría barojiana en la construcción del texto y del mundo novelístico, ambos pensados como entidades amplias y complejas. Son el fruto de una intención y de una idea, de un diseño literario al que Baroja nunca renuncia, y que vuelve a proponer a su lector incluso en esta fase de su producción, y en esta etapa de su vida, basándose, como siempre, en la observación de la realidad, a la que une la invención y la imaginación, responsables de la creación literaria, para vivir en compañía de su lector y de sus personajes. En estas páginas, Baroja da cita a todas sus criaturas, desde el personaje del vago, del golfo, presentes en los cuentos de su juventud, hasta el “antiguo marinero”, o el “piloto vascongado” (*El cantor vagabundo*: 490-491), que vuelven a aparecer en sus novelas como “tipos” (*El cantor vagabundo*: 490-491), y cuyos destinos se relacionan el uno con el otro, en una inacabable narración que no tiene “ni principio ni fin. Ni alpha ni omega” (*Los amores tardíos*: 1421), como afirma uno de sus personajes en *Los amores tardíos*, novela de 1926, que cierra la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*.

Son libros que plantean unas preguntas, que aluden y se refieren a una concepción de la escritura y de la literatura en cuanto reflejo y espejo de la existencia, y en la que la auto-representación va a desempeñar un papel relevante.

---

<sup>13</sup> García de Juan organiza el volumen en tres partes: en la primera, incluye los inéditos; en la segunda, los que “nunca se publicaron en libros recopiladores sino que pasaron más o menos troceados y alterados a los siete tomos de ‘memorias’ de don Pío o a *El hotel del cisne*, *Paseos de un solitario*, *Aquí París* o *Las veladas del chalet gris*” (García de Juan, 1999: 147); en la tercera, los artículos con una significativa alteración respecto a los originales en los libros antológicos que los reprodujeron.

Del cotejo de estos textos, las coincidencias son las siguientes, en parte destacadas por García de Juan<sup>14</sup>:

- 1) los artículos “La guillotina en París” (24/7/1938) y “Ejecuciones y verdugos” (13/8/1939), recogidos en la segunda parte de *Desde el exilio* (pp. 149-157; 275-284) y presentes en los apartados I y III de la segunda parte de *El hotel del cisne* (pp. 240-243; 246-248);
- 2) el artículo “La desconfianza en la lógica” (26/11/1939), recogido en *Desde el exilio* como inédito (pp. 51-58) y presente en el apartado XIX de la segunda parte de *Aquí París* (pp. 93-94);
- 3) el artículo “Sobre el pacto germano-ruso” (17/10/1939), recogido en la segunda parte de *Desde el exilio* (pp. 179-186), coincide con el apartado IX de la segunda parte de *Aquí París* (pp. 71-73);
- 4) el artículo “Los llamados y los elegidos” (6/7/1940), recogido en la segunda parte de *Desde el exilio* (pp. 179-186) y presente en el cuento “Dos hermanos”, en la colección *Los enigmáticos* (p. 360);
- 5) el cuento “Ancocha el afilador” (7/9/1941), recogido en *Desde el exilio* (pp. 119-134), es una re-escritura del cuento “Marcos del molino” en *Los enigmáticos* (pp. 360-383), como ya subraya García de Juan;
- 6) el artículo “El último obsequio de un don Juan” (27/6/1941), recogido como inédito en la primera parte de *Desde el exilio* (pp. 107-118), está presente en parte en el capítulo dos y en el seis de la cuarta parte de *Los caprichos de la suerte* (pp. 131-133), y la restante parte ampliada en los capítulos cinco y seis de la sexta parte de *Los caprichos de la suerte* (pp. 195-202);
- 7) el apartado IV de la segunda parte de *El hotel del cisne* (p. 248) coincide con el apartado XXII de la segunda parte y el apartado XXIV de la quinta parte de *Aquí París* (p. 97; pp. 210-215);
- 8) los apartados I- IV de la cuarta parte de *Aquí París* (pp. 127-136), presentes en los capítulos I-IV de la cuarta parte de *Los caprichos de la suerte* (pp. 115-126);
- 9) los apartados VII-XIII de la cuarta parte de *Aquí París* (pp. 140-160), presentes en los capítulos I-VI de la quinta parte de *Los caprichos de la suerte* (pp. 153-172).

En esta gran tela de araña, buscando un principio para encontrar una dirección y una orientación dentro de este laberinto de fabulación, encontramos al autor como siempre interesado y atento al detalle, reportero de hechos privados que se convierten en públicos, historiador del ambiente e investigador de lo cotidiano, vivido por personajes que son tipos moldeados por el medio social.

---

<sup>14</sup> Recordemos que el volumen curado por García de Juan se publica en 1999, cuando todavía no se habían dado a conocer ni *Miserias de la guerra* ni *Los caprichos de la suerte*.

## EL AUTORRETRATO: PROCOPIO PAGANI

El punto de inicio para encontrar una dirección en este entramado textual es el artículo “El último obsequio de un don Juan”, publicado en *La Nación* el 27 de junio de 1941, que Baroja nunca vuelve a publicar, y que García de Juan recoge por eso entre los inéditos en la primera parte de *Desde el exilio*: presente en *Los caprichos de la suerte*, en dos momentos distintos de la novela, funciona como hipotexto sobre el que se construyen algunos capítulos de la obra, así como algunas páginas de *El hotel del cisne* y de *Aquí París*.

Protagonista absoluto es el personaje de Procopio Pagani. En el artículo, Baroja, narrador en primera persona, relata su encuentro con un “viejecito español, de apellido italiano, llamado Pagani” (“El último obsequio de un don Juan”: 107) en la feria de la Puerta de Clignancourt, en París. La misma descripción del viejecito se encuentra en *Los caprichos de la suerte* y en la cuarta parte de *Aquí París*. En los tres casos, la misma situación: un paseo por la feria un domingo por la tarde en compañía de unos amigos; idéntico el encuentro y la descripción, con unas variantes:

Era un hombre pequeño y derrotado, con sombrero hongo duro, de moda hace treinta años; chaquet viejo, pantalones muy cortos y un cuello postizo amarillento, de celuloide que le salía fuera de la chaqueta como un collar y que parecía de porcelana. Llevaba esta vejete a un lado una cartera negra de cartón en bandolera y dentro de ella algunas estampas y acuarelas para mostrarles. Me contó que hacía más de cuarenta años que vivía en París, que conoció a Estévanez, a Bonafoux y al capitán Casero y que había leído una novela mía. (“El último obsequio de un don Juan”: 107-108)

Era un hombre pequeño y derrotado, con sombrero **blanco**; chaquet viejo **ribeteado con trencilla**, pantalones **un poco** cortos, **camisa remendada** y un cuello postizo amarillento, de celuloide que le salía fuera de la chaqueta como un collar. Llevaba esta vejete a un lado una cartera **vieja** de cartón, en bandolera, y dentro de **la cartera** algunas estampas y acuarelas para **mostrárselas a los posibles compradores, si es que tenía la suerte de tropezar con algunos. Cuando se sintió escuchado** contó que hacía más de **treinta** años que **residía** en París, que **había conocido** a Estévanez, a Bonafoux y al capitán Casero. (*Aquí París*: 131)

Era un hombre pequeño y derrotado, con sombrero blanco, chaquet viejo ribeteado con trencilla, pantalones un poco cortos, camisa remendada y un cuello postizo amarillento, de celuloide que le salía fuera de la chaqueta como un collar. Llevaba esta vejete a un lado una cartera vieja de **hule**, en bandolera, **sujeta al hombro por un bramante negro**, y dentro de la cartera algunas estampas y acuarelas para mostrárselas a los posibles compradores, si es que tenía la suerte de tropezar con algunos. Cuando se sintió escuchado contó que hacía más de treinta años que residía en París, que había conocido a Estévanez, a Bonafoux y al capitán Casero. (*Los caprichos de la suerte*: 119)<sup>15</sup>

Ejemplos de este tipo, es decir fenómenos de re-escritura con alteraciones poco significativas que proceden del aprovechamiento de los mismos pasajes en distintas situaciones textuales, son muchísimos: aunque en varias proporciones, en *El hotel del cisne*, en el cuento “Los caprichos de destino”, incluido en *Los enigmáticos*, en *Aquí París* y en *Los caprichos de la suerte* Baroja aprovecha de unos artículos publicados en la *Nación*

<sup>15</sup> La negrita es mía para destacar las variantes.

y le asigna, de esta forma, una nueva colocación, y otras señas, dentro de su mundo novelístico.

Los ingredientes que componen las obras que acabo de mencionar son los típicos del Baroja maduro: a pesar del género —novelas, cuentos, memorias— se reduce la narración de acontecimientos y prevalece en cambio la de encuentros y tertulias, los diálogos entre los personajes, donde se expresan sus inquietudes, sus pensamientos e ideas en un momento tan crítico desde un punto de vista personal e histórico, durante la guerra española y con la amenaza del segundo conflicto mundial.

Volviendo a la relación entre el artículo “El último obsequio de un don Juan” y la parte de *Aquí París* que le corresponde, los protagonistas son pues el mismo Baroja, narrador en primera persona, y Procopio Pagani, personaje que va a tener un papel fundamental en estos textos: después del encuentro, el autor cuenta sus visitas al hotel donde vive Procopio, el Hotel del cisne, en la calle de los solitarios, y una comida compartida con la encargada del hotel, madame Latour, y con su hija Dorina. Los mismos personajes e idéntico escenario de la novela *El hotel del cisne*, que cuenta una etapa de la vida de Procopio Pagani, “un argentino desnacionalizado, mixto de español y de italiano” (*El hotel del cisne*: 205) durante su estancia en el Hotel del cisne en París, así como sus inquietudes interiores y sus sueños.

La novela se compone de dos partes diferenciadas: en los dos primeros y en el último libro de los siete que constituyen la obra, se presenta a Procopio y el marco de su existencia, un mísero hotel parisino en el que vive en los meses que siguen al estallido de la guerra en Europa; en los demás libros, Procopio escribe sus sueños, sus pesadillas, que reflejan la realidad del momento que está viviendo. Sin referirse directamente a la situación española, con alusiones indirectas y en cambio dejando espacio a las preocupaciones por la Segunda guerra mundial, la sencillez de la escritura barojiana apunta hacia silencios y elusiones: más que describir con exactitud lo efectivamente vivido, lo oculta y, dándole dimensión literaria, se aleja de ello. Al mismo tiempo, en la presentación del personaje, no es difícil reconocer al mismo Baroja: “viejo, sin dinero, débil, achicado y con la guerra en perspectiva. Está uno perdido” (*El hotel del cisne*: 206). Dentro de la progresiva serie de personajes-*alter ego* creados a lo largo de los años, de los que Baroja se sirve para afirmarse en la realidad, y en particular en la realidad literaria, para él mucho más atractiva que la inhóspita y agresiva que nos rodea, Procopio Pagani es pues su contrafigura: un hombre herido y vencido por el tiempo, que titubea entre realidad y fantasía, entre las construcciones inquietantes de los sueños y los fragmentos de la vida cotidiana.

En la cuarta parte de *Aquí París*, titulada *En el suburbio*, Baroja propone la narración del mismo episodio contado en el artículo de 1941 dándole aquí un desarrollo narrativo distinto: el autor desaparece para dar paso a un grupo numeroso de personajes, narrados ahora en tercera persona, que no pertenecen a una novela sola, ni tampoco a una sola trilogía, como ocurría en las anteriores suyas, sino que saltan de un texto a otro, ya sean novelas, cuentos o artículos. En esta parte de *Aquí París* Procopio Pagani está en compañía del periodista Elorrio, del escultor Escalante y del escultor Barral, protagonistas de *Los caprichos de la suerte*: estos apartados de *Aquí París* corresponden

efectivamente, con muy pocas variantes, a la cuarta y a la quinta parte de la novela, tituladas *En el suburbio parisiense* y *Charlas de invierno*.

Volvemos a hallar aquí también al militar inglés Carlos Evans, protagonista de *Miserias de la guerra* y primo de Luis Carvajal, protagonista de *El cantor vagabundo*, respectivamente segundo y primer volumen de la trilogía *Las Saturnales*; con ellos Gloria y Julia, dos personajes de “Los caprichos del destino”, cuento recogido en *Los enigmáticos*, de 1948, donde el protagonista, Jesús Martín Elorza, frecuenta la redacción del periódico argentino para el que trabaja. En este contexto de precariedad y de temor Baroja sitúa la acción de *Los caprichos de la suerte*, que se configura como desarrollo del cuento “Los caprichos del destino” y de la primera parte de *El hotel del cisne*, con la que comparte personajes, escenarios y situaciones.

Todas las criaturas barojianas de estos años se mueven y conviven en estas páginas, sin distinción de género y a pesar del momento de su elaboración: son los compañeros de viaje del mismo Baroja en las trágicas aventuras que vive en estos años, que no renuncia a contar expresando su tristeza y angustia, su decepción y aislamiento, hasta el miedo y el asco experimentados después del encarcelamiento, durante su estancia en París y, por fin, en su regreso a España.

Procopio Pagani se configura como el personaje-eje alrededor del cual convergen todos los demás: último *alter ego* de Baroja, como antes había sido Aviraneta, el conspirador liberal protagonista de las *Memorias de un hombre de acción* que se encuentra, en una de las últimas novelas del ciclo, en el París de mediados del siglo XIX con grupos que organizan un movimiento socialista en Francia. De golpe, el aventurero se siente viejo, incapaz de sentir inclinación alguna hacia esa causa: lo suyo es la libertad, la libertad de moverse de aquí para allá a su placer, la libertad para creer o no creer lo que le venga en gana, la libertad, sobre todo, de pensar. Una libertad que, intuye, se va quedando obsoleta. Aviraneta, portavoz de su propio autor, ha sufrido en primera persona la amargura del estado de los tiempos: fanatismo, prejuicios, vulgarización de las costumbres, idealismo de bajos vuelos, desprecio del criterio individual. Un siglo después, Procopio Pagani vive una situación existencial parecida.

#### UN LUGAR REAL Y SIMBÓLICO: LA FERIA

Su salida en la escena narrativa ocurre en un lugar, la feria, presente desde siempre en la producción barojiana. Y a la feria se une, en estas obras, la referencia a una estampa, *El triunfo de la muerte*, de Brueghel, muy a menudo evocada en estos libros: si en 1925 *La nave de los locos* del Bosco confiere una dimensión visual al ciclo de Aviraneta, en la década del cuarenta es el cuadro de Brueghel la síntesis de esta representación.

Son estos los elementos compartidos en las páginas de esta época, a pesar del género: el *fil rouge* en el que Baroja envuelve su mensaje, un mensaje estrictamente literario, encubierto detrás de las muchas palabras que utiliza para justificar su ideología, en la “apología *pro vita sua*” a la que se refiere Mainer hablando de las memorias *Desde la última vuelta del camino* (Mainer, 2012: 340).

El deseo de justificarse, explicarse, defenderse, caracteriza sin duda alguna estas páginas, deseo pensado para que su público le entienda y para aclarar su posición y su postura ideológica, su coherencia y su sinceridad: para ser por fin aceptado en su país, no obstante las muchas controversias que le involucraron, en algunos casos a su pesar. Se produce a la vez una voluntad, mucho más apremiante en mi opinión, de reflexionar sobre la literatura y la escritura, sobre la vida entendida como aventura y como camino, aun en esta temporada trágica y sin sentido que la humanidad, y España en particular, está viviendo.

Las ferias de París son objetos de descripción ya en los artículos, ya en las novelas: en particular

- en los artículos “El último obsequio de un don Juan” (27/6/1941) y “Las ferias de París” (21/5/1939), recogidos en *Desde el exilio*;
- en el prólogo y en la cuarta parte de *Aquí París*, idéntica a la cuarta parte de *Los caprichos de la suerte*;
- en la segunda parte y en el apartado XXIX de la quinta parte de *El hotel del cisne*.

Se encuentran aquí muchas de las coincidencias esquematizadas anteriormente. La feria tiene un carácter “animado, pintoresco, y al mismo tiempo melancólico, de esos cementerios de cuadros, estatuas, libros y aparatos de todas clases, que representan la ruina de miles de gentes, aunque sirvan también para sostener la existencia de no pocas familias” (*Aquí París*: 127 y *Los caprichos de la suerte*: 115): una acumulación de objetos, pues, la caracteriza, aunque hay que distinguir en París “dos clases de ferias, unas ferias de cosas viejas que llaman mercado de pulgas y unas ferias de barracas y de puestos de objetos nuevos y de espectáculos que van alternativamente instalándose, según las estaciones, en los distintos barrios de la ciudad” (“Las ferias de París”: 159). En ambos casos, la feria es sede del misterio, con “una parte exterior para el público, otra más interior repleta de cosas para los aficionados conocidos, y, a veces, otra todavía más interior [interna] que daba a algún callejón, en donde había grandes espejos, armarios y cuadros” (*Aquí París*: 128 y *Los caprichos de la suerte*: 115).

El lector versado en la obra completa de Baroja vuelve a encontrarse con uno de los lugares preferidos del autor, presente en sus novelas desde siempre en la doble vertiente de espacio físico, concreto, pero también híbrido, de frontera, mestizo: un lugar donde se hacen encuentros peregrinos, tan variados como la humanidad, y que se convierte en algunos casos en un lugar simbólico. Como afirma Ciplijauskaitė:

[la feria es] un procedimiento novelesco y a la vez una intimación de la actitud del escritor que se generalizará en toda su obra. *Feria* adquiere una significación doble: el modo de componer una obra, pero también símbolo de la cosmovisión del autor. Y puede ser vista como el lugar de dialogización que nace del enfoque irónico. (1989: 16)

En particular, en *La feria de lo discretos*, novela de 1905 ambientada en Córdoba, Quintín, el protagonista, describe su itinerario por la calle de la feria, que va a tener un papel fundamental en el desarrollo de la novela. Efectivamente, no es casual que el clímax, en el que Quintín acierta recomponer el enigma de su origen y que culmina en una anagnórisis, se coloque en un rinconcito cerca de la calle de la feria, y gracias a la

narración de un gitano, don Gil Sabadía, quien, contándole la historia del Ventorro de la Sangre, le permite descubrir sus orígenes y su auténtica procedencia. El descubrimiento de la verdad será esencial para determinar las acciones que Quintín emprenderá, tanto en su vida privada como en la pública, hasta hacerse hombre.

Después de 1905 y de *La feria de los discretos*, la feria vuelve a aparecer en las novelas de los años veinte: *La sensualidad pervertida*, de 1920; *El laberinto de las sirenas*, de 1923; *La nave de los locos*, de 1925, decimoquinto volumen del ciclo *Memorias de un hombre de acción*; la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, de 1926, con un progresivo cambio hacia una dimensión simbólica.

En *La sensualidad pervertida*, Luis, el protagonista, describe una “feria con barracas llena de baratijas, y en el extremo del paseo, tiovivos, monstruos, figuras de cera, la mujer cañón, etc.” (*La sensualidad pervertida*: 875). Una descripción parecida se encuentra en *El laberinto de las sirenas*, donde el marino vasco Juan Galardi visita la feria de Marsella, en las calles alrededor del puerto. Observando detenidamente cada barraca, descubre personajes misteriosos, híbridos, como “el Hombre Sapo, fenómeno vivo, único en el mundo, [...] la Mujer Foca, [...] el Demonio del Mar o la Medusa, [...] la sirena Nereis, curioso animal marino conforme a las sabias disposiciones de la Madre Naturaleza” (*El laberinto de las sirenas*: 87-88), junto a “figuras de cera con unos cuantos retratos de criminales y un gorila de movimiento que se llevaba a una niña rubia y movía los ojos y la lengua como relamiéndose” (*El laberinto de las sirenas*: 90).

En *La nave de los locos* y en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, la feria se identifica en cambio con la “feria de todo el mundo de Gracián” (*La nave de los locos*: 48), donde adquiere por eso una dimensión simbólica para representar el caos y el desorden de la existencia. En *La nave de los locos* y en *Agonías de nuestro tiempo* Baroja matiza de esta forma la feria, narrando respectivamente las guerras carlistas, en *La nave de los locos*, y la Gran guerra en la trilogía de 1926<sup>16</sup>.

Poco años después, durante la Guerra civil, la feria es en cambio la de París, objeto de observación en repetidas ocasiones. En la descripción de una de ellas, la de Clignancourt, Baroja subraya su ambiente cómico: parece “mirar hacia París [al exterior] por una claraboya oval que recordaba el ojo de algún monstruo. Uno pensaba en cómo representaría [Un artista amigo de lo antiguo podía pensar cómo hubiera representado] todas aquellas casuchas un pintor de la fantasía del Bosco o de Brueghel” (*Aquí París*: 128 y *Los caprichos de la suerte*: 116).

He aquí una indicación: la feria es un sitio misterioso, estímulo para la creación de imágenes en las que se cruzan distintos niveles, y es a la vez un lugar donde se pueden encontrar objetos, personas, tipos. Es lo que pasa en las páginas de *Desde el exilio*, *Aquí París*, *El hotel del cisne* y en la trilogía *Las Saturnales*, que todas comparten la presencia de la feria como pretexto para que ocurra algo. Sin embargo, la sola representación verbal no es suficiente: hay que completarla con dibujos, cuadros, estampas, con la fantasía de un pintor como el Bosco o Brueghel. Y efectivamente se menciona a Brueghel, y su

<sup>16</sup> Sintetizo en esta ocasión lo que profundizo en mi estudio *Baroja e la modernità*: cfr. Fiordaliso (2019: 202-212).

*Triunfo de la muerte*, en varios momentos de estas obras, ya en las palabras de los personajes, ya en sus pensamientos o sueños.

En la cuarta parte de *El hotel del cisne*, es una de las imágenes presentes en los sueños del protagonista, Procopio Pagani: en uno de ellos, el personaje ve “un carro lleno de muertos y fantasmas, con la cara tapada, vestidos de blanco, tocando estridentes trompetas, como en el cuadro de Brueghel *El triunfo de la muerte*” (*El hotel del cisne*: 273); en el otro

Un domingo por la tarde, vamos al Mercado de las Pulgas, de Clignancourt, y de la parte de Saint-Ouen, Gentil, el librero y yo. Entramos en una barriada construida en un foso, a un lado del bulevar Ney, formada por barracas, con calles estrechas, sobre una tierra negra, fangosa y estéril. Algunas de las barracas y casitas tienen a la puerta nombres rusos, polacos, rumanos y españoles. En un pequeño corral de botellas rotas y de ladrillos hay un grupo extraño. Una vieja desmelenada, con el pelo blanco, los ojos brillantes y una viola en la mano, canta una canción horrible. Después aparecen unas gentes desarrapadas, con antorchas humeantes, y van acompañando a la vieja. Me parece estar en una escena medieval del *Triunfo de la muerte*. (*El hotel del cisne*: 274)

En *El cantor vagabundo*, *El triunfo de la muerte* se encuentra mencionado dentro de una serie de imágenes y “tendencias” (*El cantor vagabundo*: 533), objetos de discusión de los amigos de don Luis, el protagonista, en la tertulia de “los saturnianos”, reunión de unos bohemios que se entretienen en París para encontrar una diversión en las semanas que preceden al estallido de la Segunda guerra mundial. Asimismo, hay una referencia a la estampa de Brueghel cuando el protagonista, don Luis, intenta pintar en una pared una copia.

En el segundo volumen de la trilogía, *Misericordias de la guerra*, se describe el cuadro a través del punto de vista de Hipólito, uno de los personajes de la novela:

El paisaje desolado, con sus colinas áridas, y en el fondo el mar con barcos que naufragan; en las colinas amarillentas hay un árbol roto, y una horca en la que cuelga un cadáver, y un esqueleto que decapita a un hombre. En primer término, campos llenos de cadáveres, guerreros que se matan, carros con fantasmas blancos, la mujer llevada en triunfo desnuda, y el esqueleto con la guadaña y con un reloj de arena en la mano. Hipólito va como el caballero de Alberto Durero, sobre un caballo. En torno suyo montañas de muertos, atroces incendios, todo ello bajo un cielo tempestuoso. En medio, un gran osario lleno de calaveras. Un carro con esqueletos que tocan las trompetas. Los esqueletos levantan de la mano a las monjas. Van tocando la flauta y el tambor, con aire desesperado, y a su compás se llevan a los niños. (*Misericordias de la guerra*: 313-314)

Es esta la descripción más detallada del cuadro de Brueghel, escenario que coincide con lo que Hipólito ve en su país durante la Guerra civil.

Las páginas en las que Baroja decide abandonar su reticencia a hablar de aquel presente para dedicarse a la narración del conflicto, a pesar de la censura y de las intimidaciones que le reservan ambos bandos, expresan esta idea de triunfo de la muerte: “¿De dónde saldría esta crueldad tan fea, tan baja [repulsiva] de la guerra española [civil]? ¿Es algo atávico de la raza?” (*Los caprichos de la suerte*: 164 y *Aquí París*: 152) se preguntan los protagonistas de estos textos, indecisos entre ser “desterrados, exiliados o proscritos. [...] Lo más exacto sería llamarnos turistas de ínfima categoría” (*Los caprichos de la suerte*:

154 y *Aquí París*: 141), según afirma el periodista Elorrio. Sus vidas oscilan entre el deseo de desentenderse de la guerra y la imposibilidad de hacerlo por su presencia oprimiente y por las consecuencias que, a su pesar, tiene en sus vidas.

#### IMÁGENES DE LA GUERRA

Son estas pues las imágenes que caracterizan los textos escritos por Baroja en estos años. La presencia de coincidencias textuales y de repeticiones en los textos seleccionados procede de la decisión de no publicar *Miserias de la guerra* y *Los caprichos de la suerte*, las dos novelas de la trilogía *Las Saturnales*: como afirma Sánchez-Ostiz en el *Posfacio* de su edición de 2006 de *Miserias de la guerra*, la censura había realizado muchísimos subrayados y tachaduras, razón por la que Baroja decidió abandonar la novela. Por las mismas razones abandonó también *Los caprichos de la suerte*, elaborada en estos mismos años, dejada en unas carpetas y publicada solo en 2015.

Con todo, don Pío decide utilizar parte del material de esta última novela en *Aquí París*, una suerte de delta donde confluyen textual e ideológicamente corrientes anteriores, impresiones y crónicas de la más diversa índole, y que logra publicar en 1955, poco antes de su muerte: no fue fácil, así como había sido difícil publicar en 1939 *Ayer y hoy*, colección de algunos artículos, por una editorial de Chile.

Baroja no renuncia a novelar su presente, el presente de la Guerra civil, en la medida de sus posibilidades: de una manera o de otra, es una constante de su escritura, ya que don Pío ha estado siempre novelando el presente, su presente.

Baste aquí recordar las palabras que le escribe Antonio Machado en una carta de 1 de junio de 1938, recogida en una colección de los últimos escritos del poeta curada por Monique Alonso:

Querido y admirado amigo: Por algunos amigos nuestros he sabido que se encontraba V. en París, y me complazco en saludarle desde Barcelona donde resido, hace ya algunos meses, después de larga estancia en Valencia. [...] He visto con satisfacción que tiene V. aquí en la España leal, muchos y buenos amigos. Aquí se le quiere, se le admira y se le desea toda suerte de bienandanzas. Nadie con solvencia moral o intelectual olvida al gran Baroja, ni piensa que otro pudiera mejor que él escribir de estos *Episodios*, tan definitivos, de nuestros días. Tampoco hay nadie entre nosotros que espere de Pío Baroja otra labor que la muy sincera e insobornable que viene realizando en los cuarenta años de su gloriosa carrera de escritor. (Alonso, 1985: 452)<sup>17</sup>

Para hacerlo, afirma su postura de espectador interesado y curioso, proclamando su independencia y neutralidad: objetivo quizás difícil, ya que no solo había escrito sobre asuntos que concernían directamente al momento político, sino que había opinado contra la República, con contenidos “incendiarios”. Con todo, su escritura en estos años presenta matices distintos y una sola actitud: no es en modo alguno ajena a lo que se mueve en España y, preocupada en la defensa del individualismo, de la autonomía y de la independencia del escritor, no puede dejar de denunciar la violencia, la tragedia, la

<sup>17</sup> Cfr. también el epistolario entre Baroja y Ranch Fuster, publicado en 1998.

crueledad y la barbarie sin sentido que se han apoderado del país, cuyas consecuencias sufre en primera persona.

Baroja sigue siendo fiel a la idea que tiene de sí mismo y de su manera de concebir la literatura. A través de su pluma, incansable como siempre, representa la realidad de su época, expresa las inquietudes de la actualidad con un signo literario coherente con su fisionomía, al que añade en su vejez algo nuevo: sin distinguir entre el material de sus artículos y la ficción, lo que hay de personal en las novelas de estos años descubre el rumbo de sus preferencias ideológicas, que van a ser objeto de reelaboración literaria. Expresando la soledad, alimentada por la inseguridad del porvenir, sus personajes son los compañeros que le acompañan en esta última etapa de su viaje existencial, donde experimenta “una especie de exilio interior” (Granjel, 1992: 151), dice Granjel, cuando se da cuenta que, al margen de sus opiniones antirrepublicanas de los primeros días de la guerra, no puede aceptar el credo ideológico impuesto por el franquismo y se convierte por eso en un “huésped incómodo” (Caro Baroja, 1997: 351) en su misma patria: es una etapa dura y difícil en la que vive la tristeza, la amargura, la desolación del triunfo de la muerte en su país, al que como siempre dedica la narración de lo visto y de lo experimentado, de los sueños y de los deseos a través de la mirada de un hombre que, ya anciano y cansado, se despide de su lector dejándole una crónica sincera de su tiempo.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Monique (1985): *Antonio Machado. Poeta en el exilio*, Barcelona: Anthropos.
- AMBROSI, Paola (2001): “La presenza della pittura del Greco in *Camino de perfección* di Pío Baroja”, en Cancellier, Antonella; Londero, Renata (eds.): *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno AISPI*, Roma, 16-18 settembre 1999, Padova: Unipress, pp. 135-144.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos (2002): “Impiedades textuales”, en Ara Torralba, Juan Carlos; Mainer, José Carlos (eds.): *Los textos del 98*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 181-234.
- ARBÓ, Sebastián Juan (1963): *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona: Planeta.
- BAROJA, Pío (1946-1951): *Obras completas, voll. I-VIII*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BAROJA, Pío (1955): *Aquí París*, Madrid: Caro Raggio.
- BAROJA, Pío (1999a): *La nave de los locos*, Madrid: Cátedra.
- BAROJA, Pío (1999b): *Desde el exilio*, Madrid: Caro Raggio.
- BAROJA, Pío (2006): *Misericordias de la guerra*, Madrid: Caro Raggio.
- BAROJA, Pío (2009): *Trilogías*, Madrid: Fundación Antonio José de Castro.
- BAROJA, Pío (2015): *Los caprichos de la suerte*, Barcelona: Espasa.
- BAROJA, Pío; RANCH FUSTER, Eduardo (1998): *Epistolario (1933-1955)*, edición de Amparo Ranch y Cecilio Alonso, Valencia: Ediciones Vicente Llorens.
- BENET, Juan et al. (1972): *Barojiana*, Madrid: Taurus.
- CAMPOS, Jorge (1981): *Introducción a Pío Baroja*, Madrid: Alianza.
- CARO BAROJA, Julio (1997): *Los Baroja: memorias familiares*, Madrid: Caro Raggio.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1972): *Baroja, un estilo*, Madrid: Ínsula.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1989): “La novela como una feria de los discretos”, en Lasagabaster, Jesús María (ed.): *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián: Universidad de Deusto, pp. 15-26.
- FIORDALISO, Giovanna (2019): *Baroja e la modernità. Gracián, spunti allegorici e teoria del romanzo*, Vigo: Editorial del Hispanismo.
- FUSTER GARCÍA, Francisco (2019): *Baroja en París*, Madrid: Marcial Pons.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1999): “Prólogo”, en Baroja, Pío: *Desde el exilio*, Madrid: Caro Raggio, pp. 7-37.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2001): “Prólogo”, en Baroja, Pío: *Libertad frente a sumisión: las colaboraciones periodísticas en España durante 1938*, Madrid: Caro Raggio, pp. 92-102.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2016): “Comunistas, judíos y demás ralea, de Pío Baroja. Nuevas aportaciones y precisiones a su génesis, edición y recepción por los medios”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 34, pp. 137-150.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2019a): “Nuevos textos periodísticos de Pío Baroja recuperados (1901-1930)”, *Rilce. Revista de filología hispánica*, 35.2, pp. 501-520.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2019b): “Una conferencia olvidada de Pío Baroja en 1933, contextualizada en su obra narrativa del año anterior”, *Cuadernos de investigación filológica*, 45, pp. 75-108.

- GIL BERA, Eduardo (2001): *Baroja o el miedo: biografía no autorizada*, Barcelona: Península.
- GRANJEL, Luis (1992): *El último Baroja*, Salamanca: Sociedad vasca de historia de la medicina.
- MAINER, José Carlos (2012): *Pío Baroja*, Madrid: Taurus.
- MAINER, José Carlos (2015): “Unas notas sobre Pío Baroja y la Guerra civil”, en Baroja, Pío: *Los caprichos de la suerte*, Barcelona: Espasa, pp. 11-15.
- MARÍN MARTÍNEZ, José María (2010): “Introducción”, en Baroja, Pío, *La busca*, Madrid: Cátedra, pp. 13-221.
- MENDOZA, Eduardo (2001): *Pío Baroja*, Madrid: Omega.
- NORA, Eugenio de (1963): *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid: Gredos.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1941): *Pío Baroja en su rincón*, San Sebastián: Internacional.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1960): *Vida de Pío Baroja*, Barcelona: Destino.
- RANCH, Amparo; ALONSO, Cecilio (eds.) (1998): *Pío Baroja-Eduardo Ranch Fuster. Epistolario (1933-1955)*, Valencia: Edicions Vicent Llorens.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2000): *Derrotero de P. Baroja*, Irún: Alberdania.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2006): “El Madrid en guerra de Pío Baroja. Posfacio”, en Baroja, Pío: *Miserias de la guerra*, Madrid: Caro Raggio, pp. 321-348.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2007): *Tiempos de tormenta (Pío Baroja, 1936-1940)*, Pamplona: Pamiela.
- URRUTIA SALAVERRI, Luis (1973): “Prólogo. El primer Baroja”, en Baroja, Pío: *Hojas sueltas*, Madrid: Caro Raggio, pp 11-35.