

EL IMPRESIONISMO MÍSTICO DE *CAMINO DE PERFECCIÓN*

BENITO GÓMEZ MADRID
CALIFORNIA STATE UNIVERSITY DOMINGUEZ HILLS

España nunca ha sido foco, sino periferia [...] España ha quedado rezagada en un momento de la Historia y tiene mucha obra muerta que hay que arrojar al mar y mucha obra viva que realizar [...] Yo quisiera que España fuera muy moderna, persistiendo en su línea antigua; yo quisiera que fuera un foco de cultura amplio, extenso (Baroja, 1947: 518-19).

Pronunciadas en una serie de conferencias llevadas a cabo en la Universidad de la Sorbona en 1920 bajo el título de “Divagaciones sobre la cultura,” estas palabras de Baroja pueden sorprender por el uso ya en aquel entonces de un vocabulario muy similar al que se utilizaría hoy en día por un teórico postcolonialista. En este comentario se evidencia el nítido conocimiento que el escritor vasco posee acerca de las relaciones de poder establecidas entre las sociedades hegemónicas que son “foco” del que emana la cultura y que imponen sus modas, y las sociedades periféricas que las importan y adaptan. La afirmación de que España nunca ha sido foco es exagerada y no corresponde con la historia de la nación ibérica y solamente se puede entender en el contexto de la naturaleza reaccionaria de este tipo de aseveraciones. Lo verdaderamente significativo es que Baroja reconoce la posición de atraso de su país y la necesidad de llevar a cabo una profunda reforma porque observa que una gran mayoría de los intelectuales se niegan a reconocer la

decadencia: “Ante la impotencia de crear un ideal, o por lo menos una utopía, nuestra época se repliega en sí misma y quiere dar como norma apetecible lo que es resultado de su infecundidad” (Baroja, s.f: 14). Su deseo de modernización, no obstante, viene mediatizado por el mantenimiento de ciertos componentes nacionales, lo que demuestra una evidente ansiedad de influencia acerca de la incorporación a las corrientes de moda de procedencia extranjera. En cualquier caso, resulta llamativa la resignada aceptación de una situación que le preocupa y el deseo de que España se convierta en sociedad hegemónica desde la que irradian de nuevo normas culturales.

En los últimos cien años se ha escrito copiosamente acerca de la supuesta abulia que proponen los escritores del 98 como característica ineludible de la realidad española de su tiempo. La mayoría de los críticos han coincidido en apuntar a la precaria situación política y económica del país como causa de este sentimiento. Sin embargo, mi intención es poner de manifiesto que es la convicción de marginalidad y la certeza de que son las sociedades hegemónicas las que poseen la capacidad de imponer el canon de modernidad literaria a las sociedades periféricas en retaguardia lo que constituye el factor más significativo en la configuración de la conciencia pesimista de los autores ibéricos de la segunda mitad del siglo XIX. Baroja tenía muy clara esta posición de relegamiento: “Los escritores españoles, sólo por el hecho de serlo, somos escritores de segundo orden” (Baroja, 1947: 149) y entiende que esta actitud de reconocida inferioridad no es causada por su falta de originalidad artística, sino por la situación política de la sociedad con la que se identifica y en la que escribe, la cual carece de poder para poner de moda las tendencias estéticas de sus autores:

Si España hubiese tenido éxitos políticos en lugar de fracasos durante el siglo XIX, nuestra literatura contemporánea parecería más importante que hoy. No es, sin duda alguna, lo que produce nuestro descrédito el que los escritores de aquí valgan menos que los de otras partes. Lo que ocurre es que no tienen pedestal. El mundo no se ocupa de lo que pasa en España (Baroja, 1947: 128-29).

Baroja descubre la estrecha relación existente en una sociedad entre literatura y realidad social y la razón por la que los escritores españoles son ignorados a nivel internacional. Su anonimato involuntario no se debe a cuestiones relacionadas con la calidad

intrínseca de la literatura española sino a las relaciones de poder entre sociedades y al hecho inevitable de que su país no se encuentra en una posición que permita que su cultura se admire en otras sociedades:

Si Paul Bourget, Marcel Prévost, Paul Adam o el mismo Barrès fueran españoles, los miraríamos por encima del hombro y empezariamos a decir, sotto voce, que eran unos pobres hombres. Y es posible que tuviéramos razón. El prestigio del libro de un país no depende sólo de su valor literario, sino de la importancia del país y del lugar que éste ocupe en el mundo (Baroja, 1947: 128-29).

Baroja demuestra su conocimiento acerca del funcionamiento de las relaciones de poder al señalar cómo los productos culturales producidos por sociedades menos modernas no son nunca evaluados usando criterios objetivos. Según él, la conexión entre el poder socio-político y económico de una sociedad y su prestigio cultural queda corroborada con el hecho de que escritores franceses -cuyas obras Baroja considera que no se encuentran al nivel de los autores españoles- consiguen más notoriedad que los más notables escritores de España. Baroja va a percibir que más allá de los Pirineos sucede justamente el fenómeno contrario, los escritores ibéricos más reconocidos en España no gozan del más mínimo reconocimiento en Europa. El escritor vasco no percibió esta realidad hasta que no salió de España y pudo comprender la distinta concepción acerca del prestigio de la cultura española que se tiene en la península y en el resto del continente europeo. Para explicar esta desilusionante realidad Baroja relata la sorpresa que se llevó cuando visitó en Inglaterra al editor de dos de los autores más populares en la península. Su decepción fue notable cuando notó que ni el propio editor de estos autores había oído hablar de ellos:

Muchas veces se nos ha dicho que en Inglaterra eran conocidos y hasta populares Galdós y Palacio Valdés. Es una piadosa ilusión [...] le pregunté si se vendían, y él me aseguró que no conocía a estos autores ni había publicado sus obras. Insistí yo en que sí; él porfió en que no; le pedí un catálogo de su casa, y le demostré que lo que yo decía era cierto. ¡El mismo editor de sus obras no recordaba ni el nombre de estos dos celebrados novelistas españoles! (Baroja, 1947: 128)

A Pío Baroja, que vivió en Inglaterra y Francia, no le queda otra solución que reconocer y aceptar el doloroso dictamen de que fuera de España, tanto él como sus contemporáneos son unos auténticos desconocidos. En otro de sus artículos, Baroja pone de manifiesto la ignorancia existente en Europa sobre la literatura española y más concretamente la suya: “Yo sé que en Francia no me conocen a mí ni les importa nada por mí” (Baroja, 1947: 461). Baroja también cuenta cómo un escritor inglés se había interesado por él y le había citado en una novela suya denominándole como “escritor curioso,” pero cuando esta novela es traducida al francés, ante su sorpresa, la referencia no se podía encontrar por ninguna parte. El editor había decidido suprimirla por considerarla insignificante (Baroja, 1947: 461). Baroja reúne con visible desazón múltiples anécdotas como ésta para poner de manifiesto un punto fundamental en su labor de reformar su literatura: que es fundamentalmente la situación de marginalidad de su sociedad la que determina su anonimato de un autor, mientras que la calidad de sus obras, como evidencia la realidad en Francias, desempeña sólo una función secundaria. El autor vasco observa molesto cómo los autores ingleses y franceses son considerados automáticamente de forma favorable, independientemente de la calidad de sus obras: “En la realidad un escritor francés o inglés, a lo menos hasta ahora, sólo por el hecho de serlo, tiene más importancia que un escritor español, portugués o rumano, y también que un italiano. Será injusto, pero así es” (Baroja, 1947: 460). Aunque en algunos sectores de la sociedad española se negaran a reconocer esta situación de desventaja, a Baroja, tras sus múltiples estancias en el extranjero, y tras percibir directamente los efectos de las relaciones de poder, le resulta inevitable admitir su posición de relegamiento: “Hay que reconocer la realidad, y la realidad desagradable para nosotros es que el libro español no tiene prestigio” (Baroja, 1947: 127). Esta falta de reconocimiento, no le queda duda, es producto de la implacable influencia de las relaciones de poder, las cuales irremediablemente establecen que la calidad objetiva del producto permanece ligada a la fuerza¹ de la sociedad hegemónica, lo que impide que se juzgue a los habitantes de un país imparcialmente, utilizándose en su lugar el poder político que ejerce la sociedad a la que pertenecen: “creo que ha

¹ Jesús Torrecilla ha manifestado que “el concepto de lo moderno se asocia con el de vitalidad o energía, percibiéndose, por tanto, como solución al atraso y la debilidad españoles” (Torrecilla, 1996a: 170).

habido épocas en que no se ha medido a cada hombre por la fuerza política o militar de su país. Actualmente, es así” (Baroja, 1947: 703). La situación de reconocida marginalidad de su sociedad constituía una notoria desventaja para los escritores ibéricos. Sin embargo, a pesar del tono de decepción que se puede apreciar en los comentarios anteriores, Baroja va a adoptar una posición proactiva, intentando crear desde su novela *Camino de perfección* un nuevo estilo literario que se pueda poner de moda sin dejar de ser español,² para lo cual procederá a mezclar elementos que él conceptúa modernos de una corriente vanguardista como el impresionismo, con elementos considerados tradicionalmente españoles,³ como el misticismo, pero que según él constituyen un antecedente del impresionismo en Francia. De esta forma, cumple el doble objetivo de negar la posible acusación de imitación y de incorporarse a una corriente de moda en Europa sin tener que renunciar a su identidad como escritor español. De esta forma, resulta evidente concluir que la principal razón por la que Baroja decide entroncar su estilo dentro del impresionismo es porque este movimiento se encuentra en esos momentos de moda en Europa. Al mismo tiempo se propone “apropiárselo,” a través del establecimiento de una asociación con su tradición mística.⁴

² Nelson Orringer considera que el inicio de la aproximación a Europa se produce a través de la burguesía de Barcelona que se agrupa alrededor de la empresa editorial *L'Avens* que propugna una “modernización iconoclasta, equivalente a la europeización, en la música, en la arquitectura, en la pintura, en la escultura, en la confección de carteles, en la artesanía, en la producción de los libros, en la poesía, la novela, el teatro y el cine [...] Naturalistas a imitación de Zola al comienzo, imitan después a los simbolistas franceses en rechazar el realismo y el cientificismo al tiempo de experimentar con nuevas formas” (Orringer, 2008: 139-140).

³ Lázaro Santana ha señalado la importancia que tenía para Baroja la concepción de que todo movimiento moderno permaneciera fiel a su tradición: “De la descomposición del impresionismo surgirían, al finalizar la primera guerra mundial, ‘el modernismo y sus estúpidas consecuencias’. Esas ‘estúpidas consecuencias’ fueron el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, etc. movimientos todos por los que Baroja sintió y expresó el más absoluto desdén [...] Todas aquellas obras, e incluso actitudes, que llevarán implícito un concepto de ruptura con la tradición le parecían poco serias [...] considerándolo totalmente desligado de la realidad social dentro de la que se ha producido” (Santana, 1983: 70).

⁴ Francisco José Martín ve en el uso barojiano de la mística una forma de modernización con la que “el individuo logrará liberarse no ya de la cárcel del cuerpo, como querían los místicos, sino de la prisión y decadencia a que conducen la educación católica y el medio adverso” (Martín, 2006: 93).

La sociedad europea de entre siglos sufría una profunda transformación en todas las ramas del arte propiciada por el rápido desarrollo de la modernidad que trajo la aceleración general de la vida y que determinó un cambio en la percepción del arte. Este período de inestabilidad fomentó particularmente un tipo de ambiente que le benefició a Baroja, pues estaba marcado por la experimentación artística⁵ y la concepción de otras formas de interpretar la realidad desde múltiples perspectivas. Así sucedía con el impresionismo, corriente predominantemente de moda en el último tercio del siglo XIX y que por tanto va a convertirse en el movimiento escogido por Baroja para sincronizar con él.⁶

Algunos críticos han explicado el intento de incorporación al impresionismo por parte de ciertos escritores españoles, pero sin tener en cuenta la existencia de las relaciones de poder entre sociedades. Según ellos, el impresionismo es adoptado en ambos lados de los Pirineos para unir al sector intelectual en una época de grandes vicisitudes socio-históricas. Según Gayana Jurkevich, durante este período, cuando Francia acaba de sufrir la derrota de la Guerra franco-prusiana y España el desastre colonial, las dos sociedades utilizan el impresionismo como una especie de método retrospectivo de búsqueda de imágenes de un origen ideal con el objeto de dotar a la sociedad en crisis de una unidad identitaria.⁷ Este tipo de

⁵ Juan María Calles observa “una clara preocupación artística, que se traduce en una voluntad de renovación del género, mediante el estilo, las concepciones estructurales y las técnicas narrativas. La escritura barojiana destaca aquí por su aportación de elementos plásticos y filosóficos al género de la novela en total transformación en aquellas fechas, que se completa con una estructura en fuga, cercana a las modernas películas de estructura abierta (“road movies”) desde una muy personal lectura en clave de ficción de la literatura idealista (Calles, 2003: n. p.).

⁶ Críticos como Francisco Caudet ha apuntado un precedente en los escritores realistas españoles que intentaron mantener su presencia literaria sin renunciar a su herencia española mediante la auto-atribución de las características de los nuevos movimientos, como el Realismo, a la tradición literaria española: “Se empezó a tomar conciencia de que España dependía culturalmente de Francia. Todo lo cual explica que aparecieran unos mecanismos compensatorios, tendentes a potenciar la idea de que existía una tradición realista autóctona, en la que irónicamente se hallaban articuladas las bases de la escuela naturalista francesa” (Caudet, 1988: 64).

⁷ Luis Hernán Castañeda propone que al leer *Camino de perfección* en su contexto nacional, se descubre el pesimismo ante la crisis de fin de siglo por lo que “se postula como archivo contemporáneo de soluciones a la crisis, mediante la asimilación y dramatización de diversos esfuerzos por resignificar el concepto de

justificaciones son las más comunes a la hora de explicar por qué aparece una misma corriente en un espacio de tiempo más o menos simultáneo en diferentes países. Sin embargo, no consiguen aclarar cómo estos movimientos surgen en una sociedad en particular y son sólo posteriormente adoptados por otras.

La propuesta que ofrecerá Baroja consistirá en una integración de la técnica y la temática de un movimiento que él considera moderno, como el impresionismo, en el proceso interpretativo de la realidad tal y como se concebía en la tradición mística española, a la que se considerará contenedora de elementos impresionistas y se le atribuirá el origen del nuevo movimiento francés. Parece comprensible que Baroja se esforzara por establecer esta línea de contacto con el Siglo de Oro español, sin embargo, la caracterización de su obra con matices espirituales, si bien le proporcionaba un componente de autenticidad, no era suficiente para convertirlo en un escritor “moderno.” Por ser miembro de una sociedad marginal, este deseo de modernidad se presentaba como una empresa complicada que sólo podía ser satisfecho a través de la “españolización” de un movimiento de moda como el impresionismo francés. La ansiedad de influencia que provocaba la incorporación a una corriente de origen foráneo pudo ser combatida de una forma similar a la que previamente se había realizado en el realismo, es decir, buscando elementos en un movimiento de moda que pudieran ser calificados como ibéricos y por lo tanto reclamar que éstos ya se habían cultivado en la península anteriormente. En el caso de Baroja, se alude a un particularismo de los componentes del movimiento impresionista, como su supuesto misticismo, para después asignarle un precedente en la historia de la literatura y pintura españolas.⁸ En este sentido, resultará de crucial importancia el establecimiento de una asociación de la concepción

nación que circulaban en los campos de discusión intelectual de la España de fin de siglo” (Hernán, 2011: 8).

⁸ Pedro Laín Entralgo fue uno de los primeros críticos en percibir su deseo de potenciar la “peculiaridad española,” y conectar con su tradición espiritual a base de “diferenciarse de Europa en lo literario e independizarse en lo moral” (Laín, 1961: 263). Para Laín, Baroja otorga una gran importancia a los escritores y pintores místicos por considerarlos parte fundamental de una tradición eminentemente española: “Ya conocemos cuáles son para Baroja las líneas de nuestra autenticidad estética: en literatura, Berceo, el Arcipreste, el Romancero, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Cervantes, Calderón, Gracián, Espronceda, Larra, Bécquer; en las artes plásticas, el Greco, Pantoja de la Cruz, Zurbarán, Velázquez, Churriguerra, Goya” (Laín, 1961: 263).

artística de los místicos españoles con los componentes que caracterizan al arte impresionista francés de moda. De esta forma, a partir de una corriente surgida en Francia, Baroja intenta elaborar un nuevo concepto literario innovador y moderno, que sea imprescindiblemente español: un impresionismo místico.⁹

El deseo de autenticidad está supeditado a la ansiedad de incorporación a una corriente de moda, aunque ésta tenga una procedencia extranjera. Baroja reconoce que este sentimiento era generalizado a casi todos los jóvenes artistas ibéricos, los cuales, recibieron una gran influencia de las corrientes que surgían en el continente: “fueron influídos por las llamaradas, un poco sombrías y trágicas, que brillaban en toda Europa” (Baroja, 1947: 458). Para llevar a cabo su propósito, el autor vasco se propondrá establecer que existen conexiones entre una corriente estética de moda como el impresionismo y la tradición cultural española, particularmente el misticismo. Según Baroja, los jóvenes de su generación demostraron una “tendencia al misticismo” (Baroja, 1947: 575). Esta tendencia es evidente en Baroja y se puede apreciar en su peculiar homenaje a la obra de Santa Teresa de Jesús *Camino de Perfección*, un tratado ascético dirigido a las monjas. Esta obra propone la unión de dos componentes: el recogimiento contemplativo y la actividad práctica. A Baroja esta concepción le atrae para aplicarla a su nueva propuesta literaria.¹⁰ El estilo de Santa Teresa, basado en la plasticidad¹¹ de las imágenes para producir sus concepciones paradójicas le cautiva especialmente y Baroja va a realizar un esfuerzo significativo por compaginar estos elementos aparentemente opuestos. Por

⁹ La caracterización del misticismo como movimiento típicamente español, a pesar de su origen foráneo, ha sido efectuada por críticos como J. L. Alborg, quien considera que “el valor de sus obras capitales y el volumen global han hecho de la literatura ascético-mística, según apreciación indiscutida, uno de nuestros géneros más genuinos y representativos” (Alborg, 1972: 424). Alborg plantea el misticismo como una progresión del asceticismo, una corriente que sí considera genuinamente hispana: “La ascética sí que posee, efectivamente, una ininterrumpida tradición nacional que se remonta hasta la ingente figura de Séneca” (Alborg, 1972: 868). Ángel del Río, por otro lado, afirma que la literatura mística se convierte en “la expresión cimera de un estado colectivo. Traduce un complejo estado del alma nacional con una sensibilidad artística” (Río, 1963: 180-81).

¹⁰ Francisco José Martín ha visto también la relación del ascetismo con Nietzsche, quien le permite “la superación del ascetismo schopenhaueriano” (Martín, 2006: 87).

¹¹ El estilo de Santa Teresa ha sido caracterizado por su “plasticidad” y su “extrema sencillez y naturalidad” (Alborg, 1972: 900).

consiguiente, la hibridez que caracteriza *Camino de perfección* se debe interpretar como resultado de una estrategia de incorporación a las corrientes de moda en Europa, ya que Baroja no sólo valoraba positivamente la práctica de mezclar elementos, sino que además la consideraba moderna: “El escritor debe echar mano, si lo necesita, de todo [...] Éste será el escritor moderno” (Baroja, 1947: 847).

Desde un principio, *Camino de perfección* ha sido juzgado por la crítica con cierta prevención. ¿Cómo interpretar una obra que parece carecer de estructura, argumento, desarrollo o final coherente? Para comprender la intención de este novedoso planteamiento se debe considerar el principio fundamental del nuevo arte. Tal como un cuadro impresionista, el nuevo estilo de novelar propuesto por Baroja no pretende proporcionar al observador/lector un producto acabado, como sucedía anteriormente en el realismo, sino que requiere un esfuerzo de interpretación significativamente mayor. El impresionismo¹² entabla una diferente relación con el público, proponiendo que el placer estético no se deriva de la contemplación del resultado, sino del proceso de búsqueda de significado por parte del receptor, al cual se invita a participar más activamente en la interpretación.

La concepción de la obra que propone Baroja tiene un propósito similar. Según afirma el autor vasco: “Yo siempre he tendido a hacer descripciones por impresión directa” (Baroja, 1947: 1053). Su nuevo tipo de novelar, al igual que el proceso propuesto por el impresionismo, condiciona al lector a participar más en la interpretación del arte y a adoptar una postura menos pasiva. El lector tiene que intervenir en la interpretación de un producto artístico que parece inacabado y que sólo se podrá completar en la mente del observador. La inusual e innovadora concepción del impresionismo produjo gran expectación. En *Camino de perfección*, Baroja, motivado por un sentimiento nacionalista,¹³ utiliza el arte impresionista para

¹² “Se concibe como un proceso de investigación, de búsqueda; el «método» cuenta tanto como el resultado [...] El cuadro se ofrece como algo inacabado, «una impresión,» que es preciso reconstruir mentalmente: Los pintores y escultores siguen su propio camino, aun a sabiendas de que se alejan, tanto del gusto oficial, como de lo que el gran público puede comprender” (Azcárate, Pérez y Ramírez, 1986: 763).

¹³ Gullón define la visión barojiana de la realidad político-social de su época como “colonialista y de un nacionalismo español a ultranza, como sucede con el resto de los noventayochistas. Algo que él y los demás hubieran negado con vehemencia” (Gullón, 2008: 209).

conectar con una tradición artística española de prestigio,¹⁴ que le permita incorporarse como escritor original y español a los nuevos movimientos de vanguardia de la literatura europea.

En su esfuerzo por atribuir características de este movimiento a la tradición española, Baroja va a incluir en su novela ciertas maniobras de “naturalización” de elementos impresionistas. En una parte de la obra se observa por ejemplo cómo el protagonista, Fernando Ossorio, entra a la Iglesia de Santo Tomé en Toledo a contemplar *El entierro del conde de Orgaz*. “Casualmente” los impresionistas franceses reverenciaban a el Greco (Degas poseyó obras suyas y le consideraba su precursor). Es digno de destacar que este pintor fue ignorado por la crítica neoclásica española y no fue apreciado de nuevo hasta finales del siglo XIX cuando es descubierto por los pintores impresionistas franceses.¹⁵ Solamente a partir de su puesta de moda en Francia se inicia por parte de la crítica española la revaloración de los pintores españoles supuestamente preimpresionistas.

Para comprender la propuesta barojiana conviene analizar las palabras del título: camino, perfección, pasión y mística. Estos términos dan pistas sobre la asociación que propone Baroja entre el impresionismo y el misticismo. El título de la obra es idéntico al de Santa Teresa de Jesús: *Camino de perfección: pasión mística*. Una explicación posible radica en interpretar el camino como un proceso de transformación con connotaciones estéticas. En este sentido, se debe resaltar el papel que desempeña el trayecto en esta obra, en la cual se observa un evidente *leitmotiv* del camino a través de menciones directas (Baroja, 1952: 49, 55 y 56) o indirectas (Baroja, 1952: 42 y 47). Sin embargo, no se puede obviar que desde el título, el camino adopta una connotación decididamente religiosa y se transforma para el protagonista en un continuo peregrinaje. Ossorio siempre va andando de un punto a otro, visitando en cada localidad a la que llega la iglesia, convento o catedral correspondiente, además de

¹⁴ Según Pedro Sáinz Rodríguez, España estaba considerada en Europa como el país de los místicos y describe la fama en el continente de la mística española como “éxito formidable de nuestra literatura mística en el mundo” (Sáinz, 1927: 14-15).

¹⁵ Jurkevich ha señalado cómo los intelectuales europeos recuperaron a estos pintores españoles porque les pareció que compartían una misma sensibilidad estética con ellos, y cómo esta recuperación fue utilizada por los intelectuales ibéricos para utilizar de pleno derecho las técnicas impresionistas (Jurkevich, 1999, 22).

asistir a misa.¹⁶ En este sentido, se descubre que los sitios religiosos se van a convertir en otro de los grandes *leitmotivs* de la obra, intensificándose con múltiples referencias religiosas indirectas a lo largo del texto, como el hecho de que se mude a la calle del Sacramento, o la mención de las experiencias religiosas del protagonista durante su infancia y adolescencia.

El tratamiento de la luz consituye otra de las preocupaciones impresionistas que se desarrolla en *Camino de perfección*. Esta atención será justificada, como se encargarán de demostrar los intelectuales españoles, porque este elemento ya había fascinado a los pintores del Siglo de Oro, como el Greco. En esta nueva obsesión, el pintor o escritor se concentra sobre todo en los efectos que se producen en el paisaje según los cambios de luz, la iluminación y las alteraciones de color: “la luz (sus efectos cambiantes) es el verdadero tema del cuadro [impresionista]” (Azcárate, Pérez y Ramírez, 1986: 762). Las nuevas características dotan de una dinámica de cambio y renovación a las obras (Azcárate, Pérez y Ramírez, 1986: 764). Con esta técnica, el novelista pone de manifiesto la variabilidad de la interpretación y el carácter subjetivo de las impresiones tanto en el autor como en el receptor. La nueva técnica permite una refrescante visión en perspectiva,¹⁷ demostrando que igual que la realidad cambia según se observe a diferentes horas del día o desde diferentes puntos de mira, también puede variar la interpretación del lector de una narración.

Para reforzar una de sus ideas imprescindibles, la de trasponer a la literatura de contenido místico la técnica impresionista de permitir que el receptor progresivamente vaya configurando en su mente el producto ofrecido por el artista de forma que parezca inacabado, el autor vasco va a presentar su novela como si se tratara de un acto de hibridación progresiva de impresionismo y misticismo. En el impresionismo es común emplear esta técnica de rectificación, “arte sugestivo que da contornos imprecisos” (Hatzfeld, 1952: 169-77), y que consiste en concentrarse en objetos al principio irreconocibles para, según se va acercando el observador, ir enfocándose hasta

¹⁶ Algunos de los lugares que visita Fernando en la novela son: la iglesia de San Andrés, el monasterio del Paular, la iglesia de Santo Tomás en Toledo, la iglesia de Illescas, la catedral de Tarragona y dos iglesias en Yécora.

¹⁷ Alonso y Lida han señalado como característico del impresionismo la visión de las cosas en perspectiva, vistas bien a diferentes horas o desde diferentes puntos de mira (Alonso y Lida, 1956: 53).

poderlos hacer perceptibles y terminar advirtiendo los más mínimos detalles. Esta técnica va a ser llevada a la práctica por Baroja en la novela: “Al entrar no percibía más que unas cuantas luces [...] después se iba viendo el altar [...] luego se percibían contornos de mujeres [...] caras duras, denegridas, tostadas por el sol, rezando con un ademán de ferviente misticismo” (Baroja, 1952: 53). Baroja configura su novela mediante una serie de imágenes que al comienzo de la obra aparecen confusas, pero que paulatinamente, van a ir enfocándose hasta el punto de mostrarse diáfananamente precisas al final de ésta en la región del Levante español, cuando se supone que se culmina el proceso de interpretación. El final de *Camino de perfección* resulta confuso si se aplican para su interpretación técnicas tradicionales. Sin embargo, utilizando los métodos de aproximación a la representación de la realidad usados por el impresionismo, la conclusión de la novela se revela como el acto final de acoplamiento definitivo que se produce en la mente del receptor cuando éste alcanza “finalmente” un claro enfoque del producto impresionista que se había presentado inicialmente como inacabado. El final de esta obra, con el matrimonio y aburguesamiento de este protagonista místico-bohemio no tiene explicación. Sin embargo, si se considera el esfuerzo de Baroja por dotar a su novela de un componente místico el final puede tener cierto significado ya que la fase final o unitiva, se había descrito por San Juan de la Cruz usando un vocabulario de contenido fusionador como “matrimonio espiritual” (Alborg, 1972: 877).

El final de *Camino de perfección* sería ilógico si se usaran parámetros realistas para juzgar la obra. Usando el marco del impresionismo, la propuesta barojiana plantea un final abierto porque está aún sin completar, ya que quiere poner de manifiesto que en el nuevo tipo de novelar que propone el producto artístico nunca se puede ofrecer como algo acabado. Esta obra, que no termina de forma coherente, se presta a múltiples interpretaciones subjetivas e incluso a la total incompreensión, pero realiza una afirmación importante acerca de la nueva aproximación a la literatura, indicando que el nuevo énfasis del artista se debe situar en el proceso creativo, en el camino, no en el destino. Para el nuevo novelista no posee tanta importancia el producto final, sino el método de interpretación de la realidad y la forma subjetiva y múltiple de definirla. Es solamente de esta manera como resultará factible comprender el final de la obra, un final que ha creado bastante confusión por su supuesta incoherencia. Usando unos parámetros interpretativos tradicionales o realistas parece que hubiera

tenido más sentido que el protagonista terminara meditando mientras camina por una llanura de Castilla contemplando el paisaje.

El final de la novela sólo puede ser comprendido si se juzga usando parámetros que consideren los efectos de las relaciones de poder¹⁸ y el estilo híbrido innovador que intenta crear Baroja como forma de incorporarse a un movimiento de moda como el impresionismo al que se le asigna un origen español y unos componentes tradicionales ibéricos. De esta forma, adquiere también sentido la conexión con la mística, en la que el final, donde el místico adopta una postura pasiva y secundaria ante el proceso, “el camino” hacia la perfección. Debido a estas circunstancias, el desenlace de la novela se debe afrontar desde un nuevo plano, en el que se asuma que en esta concepción estética, la prioridad narrativa no recae en la consecución de los objetivos, sino en la voluntad del protagonista de lograrlos, o de perfeccionarse. Asimismo sucede en la ascética, donde el individuo se esfuerza por perfeccionar su espíritu mediante su voluntad. De todos modos, la correlación del ascetismo y la narrativa barojiana no se debe asociar con un proceso de perfección espiritual como sucede en la mística, sino más bien como una propuesta de perfección intelectual a nivel artístico, como novelista.

Baroja fue criticado, como los pintores franceses, por cierto, por producir un arte que parecía inacabado, y que por lo tanto, los críticos contemporáneos consideraban insultante. El mismo Ángel del Río dijo sobre él: “sus novelas carecen de plan y son, por lo común, simple desfile de personajes o de opiniones espontáneas y contradictorias” (Río, 1963: 267). Lo que este prestigioso crítico empleaba peyorativamente puede ser, sin embargo, interpretado de forma positiva, ya que será difícil encontrar una mejor definición que incluya en tan breve espacio tantos halagadores adjetivos que se puedan aplicar a ambos componentes del estilo que Baroja aspira a imitar. Espontaneidad, contradicción, subjetivismo y apasionamiento son palabras que pueden asociarse fácilmente tanto con la mística como

¹⁸ Jesús Torrecilla ofrece esta interpretación para el final: “Por eso el cierre conflictivo y la predicción de que el hijo experimentará: una idéntica oposición interna entre las circunstancias fundamentalmente católicas de su entorno y las nuevas corrientes avanzadas del continente” (Torrecilla, 1996b: 338). Francisco José Martín también ha visto un deseo de superación de su tradición en el final de la obra: “Sólo al final, este viaje iniciado sin rumbo cobra sentido como “camino de perfección” de un individuo que intenta resurgir y regenerarse de las cenizas de su pasado” (Martín, 2006: 92).

con el impresionismo. De cualquier forma, la “impresión” de desorden producida resultó demasiado innovadora para ciertos críticos, a quienes causó una profunda indignación:

Baroja es un inmenso escritor. Pero se equivocó de técnica. Escribió novelas. Como novelas, sus novelas son ridículas. No conoció ni los trucos ni las triquiñuelas, ni la manera escandalosa de componer sus novelas que tienen los novelistas. Desde el punto de vista de la técnica de la novela -como en tantos otros aspectos de su vida-, Baroja fue un niño. Sus novelas, en tanto que novelas, no tienen el menor interés, no tienen la menor composición, no tienen aquella exposición, nudo y desenlace que han de tener las novelas para apasionar a la gente. Baroja fue un tipo que anduvo por el mundo dotado de una aguda capacidad de observación y escribió lo que se le fue presentando (Pla, 1961: 187).

Baroja era consciente de su reputación de escritor descuidado. Sin embargo, parece que nunca otorgó demasiada importancia a esos comentarios peyorativos y optó en su lugar por abrazar el componente positivo de frescura que acarrearba el desarrollo de un estilo tan espontáneo como el suyo: “Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo” (Baroja, 1947: 1058). Algunos críticos confundieron su innovadora aproximación impresionista con un estilo desordenado, pero se sabe que el escritor vasco efectuaba numerosas correcciones y cambios a lo largo de las diferentes versiones que realizaba de sus obras. A Baroja le molestaba esta incomprensión. Así, por ejemplo, trató de defender su renovado estilo ante uno de sus más notorios críticos: “Gaziel no comprende, sin duda, que yo soy un impresionista, y que para un impresionista lo trascendental es el ambiente y el paisaje” (Baroja, 1947: 438). Por este mismo motivo fue criticado incluso por Ortega y Gasset. Sin embargo, y contrariamente a esta percepción que de él se formó, Baroja, era más bien un perfeccionista: “Si yo pudiera estudiar mis obras y mejorarlas, las depuraría y las perfeccionaría, en parte quizá por el público, pero principalmente por mí” (Baroja, 1947: 1039). Por alguna razón, estas declaraciones han sido pasadas por alto. Sin embargo, esta afirmación desarma las acusaciones de despreocupación vertidas sobre él y pone de manifiesto su intención de proponer una nueva forma de novelar que describe la realidad de forma esquemática, como si el autor fuera un pintor impresionista, para que el lector complete, no sólo el paisaje,

sino también el argumento¹⁹ de la historia y el perfil psicológico de los personajes: “Para un espíritu impresionable, muchas veces el insinuar, el apuntar, le basta y le sobra” (Baroja, 1947: 1047). Al escritor vasco le atrae la ruptura con los viejos lenguajes y tradiciones literarias, así como el sentido revolucionario de transformación de la situación artística que propugna.

Este tipo de “novela desorganizada”, para nada accidental, no le resultaba desconocida a Baroja, quien admite que esta clase de obra que “no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera,” y en la que el autor puede libremente quitar o poner capítulos sin alterar el propósito general, en su opinión ya se había producido en composiciones como *Don Quijote*, *La Odisea*, *El Romancero* o *Pickwick* (Baroja, 1947: 1058). La técnica de *Camino de perfección*, como la de los cuadros impresionistas, pretende primordialmente llamar la atención sobre el proceso creativo y sobre la obra de arte en sí como un objeto independiente y con valor intrínseco y no como una mera ventana a través de la cual observar un retrato de la sociedad. Baroja va a insistir en el carácter personal de un proceso creativo que nunca está acabado, ya que va a enfatizar la doble subjetividad a que se somete el producto artístico, primero por parte del autor que realiza una versión de la realidad y después por parte del lector u observador que debe completar en su mente la imagen aparentemente inacabada que sugiere el artista. La crítica de aquel tiempo censuró duramente lo que denominó la ambigüedad de sus obras, así como el hecho de que no se podían recordar los personajes ni los escenarios, sólo los paisajes, los cuales se conservaban ligeramente en la imaginación del lector como aguafuertes. Baroja se defendió aludiendo a que esta sensación era calculada ya que era precisamente una característica del impresionismo (Baroja, 1947: 437). El conocimiento del proceso interpretativo impresionista de la realidad que realiza Baroja y su voluntad de aplicarlo a diferentes aspectos de su obra pone de manifiesto su interés por incorporarse a un movimiento de moda, aun a pesar de arriesgarse a ser incomprendido o criticado. La modernidad de *Camino de perfección* causó extrañeza por mucho tiempo. Sin

¹⁹ Baroja adopta un estilo en el que el argumento adopta un papel secundario en la creación artística: “Los argumentos, en principio, no tienen gran importancia en mis novelas; no quieren probar una tesis, porque yo nunca he creído que haya una solución general en asuntos sentimentales, que sirva lo mismo a Juan que a Pedro, a María que a Fernanda. Eso de la tesis me ha parecido una tontería” (Baroja, 1947: 1075).

embargo, en nuestra época, Baroja ha recibido el reconocimiento de la crítica, que aprecia su innovadora contribución: “Esta novela de Baroja supone una encrucijada en la narrativa española, en ella desembocan los caminos de la ficción realista-naturalista renovadora y parten los que llevan por los rumbos del modernismo hacia la vanguardia” (Gullón, 1992: 131).

El impresionismo es el primer movimiento verdaderamente vanguardista debido a las revolucionarias innovaciones artísticas que presentó en el momento de su aparición. Estas novedades facilitaban la renovación estilística que pretendía Baroja, como la ya mencionada utilización de una estructura abierta y la invocación implícita al observador a participar en el proceso creativo. Además, Baroja adopta técnicas pictóricas de los artistas impresionistas para conseguir unos efectos no explorados hasta entonces. Según Baroja, la inclusión de las referencias a la pintura como base estructural es otra de las características del nuevo estilo: “Hablar del dibujo y del color de una obra literaria no es una transposición exagerada de los conceptos de un arte a otro; por eso el uso de estas palabras en literatura es corriente” (Baroja, s.f.: 42). El escritor vasco adopta en primer lugar un estilo aparentemente improvisador que simplemente traza los paisajes, el argumento y el perfil psicológico de los personajes. El estilo así logrado puede producir una impresión de fragmentación que se acentúa con la esquemática delineación de los personajes, con escaso desarrollo psicológico y presentados en esqueleto: “Muchos tipos de personas que yo he sacado en mis novelas los he conocido, y casi son como yo los he pintado; otros, no; los he visto sin detalles, como una silueta” (Baroja, 1947: 1075). No obstante, este estilo es absolutamente intencionado y es el resultado de un gran esfuerzo por esencializar el lenguaje descriptivo. En este sentido la siguiente afirmación resulta profética: “Con el tiempo, cuando los escritores tengan una idea psicológica del estilo y no un concepto burdo y gramatical, comprenderán que el escritor que con menos palabras pueda dar una sensación exacta es el mejor” (Baroja, 1947: 1047). Baroja utiliza ciertos procedimientos estilísticos que le permiten configurar una técnica novelística más directa, como el usar metáforas en lugar de símiles (Hatzfeld, 1952: 169-77). También incluye frecuentes comas para crear frases más cortas²⁰ y ágiles que produzcan

²⁰ Craig Patterson opina que el uso de oraciones cortas se debe a “purposes of descriptive or dramatic impact” (Patterson, 2006: 415).

el efecto de una pincelada que apunta con rapidez inusitada impresiones visuales y acostumbra al lector a percibir la realidad de forma más precipitada a la que está acostumbrado. Baroja también usa párrafos cortos y una sintaxis concisa para lograr este efecto febril. Esta técnica no sólo es considerada por él su forma más espontánea, sino también la más moderna, ya que es la que asocia con el impresionismo: “A principios del siglo, Azorín, que ha hecho muchos ensayos formales de estilo, alguno que otro escritor y yo, intentamos el párrafo corto. Para mí era la forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista” (Baroja, 1947: 1064).

Estos procedimientos característicamente impresionistas son especialmente notorios en el primer tercio de la novela, donde se observa el esfuerzo por crear impresiones en el lector a través de mostrar la realidad con un simple bosquejo.²¹ En esta primera sección del texto, en lugar de efectuar detalladas descripciones, va a mostrar a menudo un marco descriptivo lacónico: “A lo lejos se veía un pueblo envuelto en una nube cenicienta” (Baroja, 1952: 46), o un perfil que se destaca de forma sucinta: “sus torres y pináculos se destacaban, perfilándose en el azul intenso y luminoso del horizonte” (Baroja, 1952: 74), o que ofrecen un recorte conciso del paisaje sin pormenorizar detalles: “Recortándose sobre el cielo azul blanquecino luminoso” (Baroja, 1952: 85). En estas descripciones se observa un factor en común, la preferencia por el uso del color en lugar de la forma, que había sido un componente más predominante en el estilo realista. En la primera parte de la novela se percibe cómo el autor trata de destacar las formas contra el fondo, haciendo énfasis especialmente en el color: “pechera resaltante de blancura” (Baroja, 1952: 13) y obviando las demás características del objeto. Baroja va a aplicar esta misma técnica²² no sólo con las descripciones de paisajes sino también con los acontecimientos del argumento, los cuales serán resaltados o enmarcados según convenga. A lo largo del texto se hace evidente el

²¹ Según Lott las siguientes palabras resultaban de uso común por parte de los impresionistas: “destacarse,” “perfilarse,” “recortar,” “fondo,” “silueta,” “manchar” (Lott, 1972: 33).

²² Como ha señalado Víctor Fuentes, la técnica de enmarcación también se lleva a cabo a través de presentar una atmósfera que envuelva la narración: “Las descripciones crean la atmósfera que sirve a los relatos de marco. Los efectos de la luz y el color reflejan la atmósfera social y el sentir individual de los personajes” (Fuentes, 1967: 175).

esfuerzo realizado por el autor en la selección y agrupamiento de adjetivos, normalmente usando connotaciones colorísticas. Una de las formas más creativas en las que demuestra su dominio de esta situación es mediante el divisionismo o puntillismo,²³ técnica pictórica eminentemente impresionista de situar colores puros junto a complementarios para que sea el observador quien los mezcle. Este procedimiento permite la aparición de un nuevo tono que sólo percibe el receptor por la fusión que realiza de los colores en su mente.²⁴ Baroja va a utilizar los colores según el estilo impresionista, presentando una tonalidad del color original. Así es frecuente observar cómo van a aparecer adjetivos que representan una ligera variación del color original, como por ejemplo, en lugar de rojo: rojizo, enrojecido, escarlata, cobrizo, etc.

La mezcolanza de impresionismo y misticismo se va a extender al estilo de la obra mediante la combinación de técnicas pictóricas impresionistas con elementos espirituales ascético-místicos. Un ejemplo temprano de este procedimiento se observa en el segundo capítulo, cuando se describe una puesta de sol usando vocablos de resonancias religiosas²⁵ como “apoteosis,” al lado de términos característicamente impresionistas como los adjetivos de colores o verbos como iluminar o envolver: “Al ocultarse el sol se hizo más violácea la muralla de la sierra; aún iluminaban los últimos rayos un pico lejano del poniente, y las demás montañas quedaban envueltas en una bruma rosada y espléndida, de carmín y de oro, que parecía arrancada de alguna apoteosis del Ticiano” (Baroja, 1952: 11). Al final de esta cita se observa otra instancia de la hibridación entre impresionismo y ascetismo que persigue Baroja. En primer lugar, el autor vasco escoge específicamente la caída de la tarde, una hora característicamente impresionista, para llevar a cabo su descripción de

²³ Se ha definido el puntillismo o divisionismo como la “técnica de situar colores puros junto a complementarios permiten la aparición de un nuevo tono por su fusión en la retina del espectador” (Azcarate, Pérez y Ramírez, 1986: 766).

²⁴ Las instancias de este particular proceder abundan en el texto: “ruedas rojas y amarillas” (Baroja, 1952: 13); “uniformes negros, rojos y azules [...] [Banderolas] amarillas y encarnadas” (Baroja, 1952: 15); “suelo lleno de hierba salpicado de margaritas blancas y amarillas” (Baroja, 1952: 70); “Lagartos grises y amarillo verdosos” (Baroja, 1952: 156).

²⁵ Craig Patterson observa también una relación entre religión y arte que el traza a una influencia de Chateaubriand y su obra *Le Génie du christianisme* de 1802, y que según él fue escrita para celebrar “the aesthetic qualities of the Catholic faith in the wake of the French Revolution” (Patterson, 2006: 430).

tono espiritualista. En otras instancias, el enlace entre los dos componentes es incluso más evidente, como cuando se describe con técnica impresionista una iglesia pintada de amarillo con figuras que recuerdan el estilo del Greco, de por sí ya un emblema de la hibridación místico/impresionista: “figuras alargadas, espirituales que admiran y hacen sonreír al mismo tiempo” y que comunican “exaltación mística” (Baroja, 1952: 74). En esta misma línea hibridizante se describe la ciudad de Toledo usando tanto referencias al arte como a la religión: “Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía” (Baroja, 1952: 99). Por si quedaran dudas acerca de este proceder, Baroja hace que su protagonista use una pintura del Greco, y no una cualquiera, sino una que se encuentra dentro de una iglesia, como si ésta fuera una imagen religiosa digna de adoración o reverencia: “Cuando estaba turbado, iba a Santo Tomé a contemplar de nuevo el Enterramiento del conde de Orgaz, y le consultaba e interrogaba a todas las figuras” (Baroja, 1952: 105). Esta constante utilización del arte considerado impresionista en el contexto de la religión se debe entender como un intento por parte de Baroja de adaptar su estilo a la moda del impresionismo francés, que había visto en el Greco un antecedente.

Para el escritor vasco existen dos tipos de novelar, una forma tradicional, cerrada que trata de dotar a la obra de una unidad completa y la forma nueva, de características contrarias: anárquica, multiforme, proteica y porosa. Para Baroja la primera posibilidad resulta no sólo improbable, sino impracticable; mientras que la segunda opción, por la que él apuesta, una novela complicada, caracterizada por las disquisiciones filosóficas, las disertaciones y el análisis psicológico resulta más apropiada para su modelo evolutivo de novela (Baroja, 1947: 1078). La segunda propuesta, de naturaleza más abierta e innovadora, es más atractiva porque se adapta mucho mejor a su intento de incorporación a un movimiento foráneo de moda. Es cierto que Baroja utiliza un método narrativo poco convencional, comenzando la novela con un narrador sin identificar, que aparece y desaparece con aparente arbitrariedad. También es verdad que en otras partes del texto, especialmente en los cuatro últimos capítulos, este narrador cede al protagonista la narración en tercera persona de la acción. La apariencia externa del inusual armazón que presenta esta novela puede llevar a ciertos lectores a pensar que el autor hace caso omiso de las exigencias técnicas y que

ignora la construcción estructural.²⁶ Sin embargo, el autor vasco utiliza como base organizativa en el diseño de la novela ciertos elementos que aunque se caractericen por su escaso convencionalismo, cumplen funciones similares a las tradicionales, además de dotarle de un carácter revolucionariamente innovador.

Pío Baroja fue un escritor perfectamente conocedor de los efectos de las relaciones de poder y de la falta de reconocimiento de los escritores españoles en el extranjero. Esta situación de atraso²⁷ literario con respecto al resto de Europa le obsesionaba profundamente. Para asociar su escritura con la europea y de este modo ser considerado popular, se intenta incorporar al impresionismo francés, creando un estilo nuevo, al cual, para no ser acusado de falta de originalidad, le dota de características del misticismo del Siglo de Oro, tratando de establecer un antecedente a este movimiento en la tradición española y de este modo “españolizar” el impresionismo. Baroja compagina componentes característicos del impresionismo y del misticismo y los combina a través de varios procesos hibridizantes. La hibridez que caracteriza a esta obra se convierte en un catalizador que posibilita a un escritor perteneciente a una sociedad periférica la incorporación a una corriente de moda en una sociedad hegemónica. Pío Baroja consigue elaborar en *Camino de perfección* un nuevo estilo literario, eminentemente híbrido, que combina componentes considerados de moda con otros que se consideran originariamente españoles. El estilo barojiano se puede calificar de impresionismo místico, un estilo que pretende ser innovador y moderno, y a la vez inconfundiblemente español.

²⁶ Biruté Ciplijauskaitė ha estudiado la estructura abierta de la novela barojiana y siguiendo la línea apuntada por el mismo autor de que la novela es un saco donde cabe todo ha concluido que “el proceso de creación en Baroja está estrechamente ligado a su concepto de la novela como campo abierto, sin límites, que no admite restricciones de forma, de tema, ni de palabra” (Ciplijauskaitė, 1972: 237).

²⁷ La crítica se decanta por ofrecer otras explicaciones no literarias para explicar la reacción de Baroja, y a pesar de detectar su intento de conexión con Europa, incluso la separan de su contexto hispano: “Baroja se llega a percatar de que la decadencia hispana se entiende mejor en clave antropológica que hispánica, pues bastantes de sus registros están presentes también en otros ámbitos de la cultura europea, por lo que incorporarse a-criticamente a la modernidad que ofrece ésta, como proponen algunos, ni acabará con la decadencia colectiva ni permitirá relatar adecuadamente el pesimismo propio” (Mandado, 2008: 4-5).

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1972), *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Editorial Gredos.
- Alonso, Amado, y Raimundo Lida (1956), “El impresionismo lingüístico”, en *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Azcárate Ristori, José María, Alfonso Emilio Pérez Sánchez y Juan Antonio Ramírez Domínguez (1986), *Historia del arte*, Madrid, Anaya.
- Baroja, Pío (1947), *Obras completas*, 8 vols., Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1952), *Camino de perfección (pasión mística)*, New York, Las Américas.
- (s.f.), *Divagaciones apasionadas*, Madrid, Rafael Caro Raggio.
- Calles, Juan María. (2003), “Un siglo de *Camino de Perfección*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 22, [n. p.].
- Caudet, Francisco (1988), “La querella naturalista: España contra Francia” en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 58-74.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1972), “Baroja: ¿Faprestismo o fidelidad al ideal de la novela abierta”, *Papeles de Son Armadans*, 67, pp. 253-69.
- Fuentes, Víctor (1967), “La descripción impresionista en *Vidas sombrías*”, *Romance Notes*, 3.2, pp. 170-175.
- Gullón, Germán (1992), *La novela moderna en España (1885-1902): los albores de la Modernidad*, Madrid, Taurus.
- (2008), “Pío Baroja en el fin del milenio: Teoría y práctica de la novela”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693856724518273098435/030624.pdf?incr=1> (20-12-2011), pp. 203-217.
- Hatzfeld, Helmut A. (1952), “Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez”, en Rafael de Balbín (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, vol. 3, pp. 265-297.
- Hernán Castañeda, Luis (2011), “La teleología defraudada del mito Nacional; *Camino de perfección* de Pío Baroja como una Lectura crítica del ensayo noventaiochista”, *ALEC*, 36.1, pp. 5-32.

- Jurkevich, Gayana (1999), *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, London, Associated University Presses.
- Laín Entralgo, Pedro (1961), “Generación del 98 (Fragmentos)”, en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, vol. 2, Madrid, Arión.
- Lott, Robert E. (1972), “El arte descriptivo de Pío Baroja”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 265-267, pp. 26-54.
- Mandado Gutiérrez, R. E. (2008), “Fragmento y catarsis en Pío Baroja”, en *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*, pp. 1-26, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.335/ev.335.pdf (20-12-2011).
- Martín, Francisco José (2006), “Baroja en 1902 (Para leer *Camino de perfección*)”, *Revista de Occidente*, 307, pp. 81-102.
- Orringer, Nelson R. (2008), “El Nietzsche de Baroja: filósofo-poeta modernista”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25, pp. 137-150.
- Patterson, Craig (2006), “A Tale of Two Identities: Spanish Intercultural Dialogue in Toledo”, *The Modern Language Review*, 101.2, pp. 414-441.
- Pla, José (1961), “Pío Baroja”, en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su Mundo*, Madrid, Arión, vol. 2.
- Río, Ángel del (1963), *Historia de la literatura española*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 2 vols.
- Sáinz Rodríguez, Pedro (1927), *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Voluntad.
- Santana, Lázaro (1983), “Baroja: el discurso del arte: un inventario”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, pp. 57-76.
- Torrecilla, Jesús (1996a), *La imitación colectiva: Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*, Madrid, Gredos.
- (1996b), “Lo moderno como modelo”, *Hispanic Review*, 64, pp. 337-358.