

LA COMPARACIÓN EN BAROJA.

«...uno va buscando la verdad, va sitiendo el odio por la palabrería, por la hipérbole, por todo lo que lleva oscuridad a las ideas. Uno quisiera estrujar el idioma, recortarlo, reducirlo a su quintaesencia, a una cosa algebraica; quisiera uno suprimir todo lo superfluo, toda la carnaza, toda la hojarasca.

—¿Para qué?

—Para ver claro, sin oscuridades, sin brumas». (*El mundo es así*, p. 829^a).

«...ya que me encuentro en vena de hacer comparaciones...» (*César o nada*, p. 581^a).

En cualquier trabajo que comienza con unas citas existe el indudable interés del autor por destacar —positiva o negativamente, pero destacar a fin de cuentas— aquello que sirve de punto de partida de su estudio. Aquí aparecen dos opiniones barojianas recogidas de dos novelas que pertenecen, junto la *La sensualidad pervertida*, a la trilogía de «las ciudades»¹. La primera impresión del lector es de perplejidad ante ambos excursos. El primero indica, o parece indicar, un anhelo de 'desnudez' lingüística, pero el segundo, puesto en boca —como el anterior— de uno de los personajes, aboga por lo opuesto a la «quintaesencia», por empleo de las comparaciones. Sin embargo, la antítesis no es más que aparente. Es bien conocida la preocupación barojiana por un lenguaje claro y preciso, en el que la *exactitud* predomina sobre todo lo demás. Si observamos atentamente una página del escritor vasco, notaremos una absoluta sencillez y una carencia de elementos «superfluos»; todo parece natural y sencillo. En esta idea de *divertir* al lector para atraer su atención se sitúan por una parte, el ir lo más directo para alcanzar el núcleo de lo que se quiere contar, y, por otra, el disponer de los elementos imprescindibles para hacer inteligible su lectura, y en ello, la comparación constituye un papel fundamental. A través de esta figura se llega a perfilar y hacer más patente lo que el escritor pretende comunicar al lector. En este sentido, la comparación tiene que ser siempre una matización tal que acote más finamente lo que antes ha expuesto el autor; de lo contrario se caería en el terreno de lo superfluo.

El uso abundante de la comparación en la obra del escritor vasco es algo evidente para cualquier lector, por eso puedo obviar este presupuesto que cualquiera

¹ Citaré siempre por sus *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, e indicaré con *Mundo*, *César* o *Sensualidad* y la página oportuna, columna a o b, la novela correspondiente de que se trate.

advierte de seguida en todo escrito barojiano. Y como botón de muestra voy a limitarme a una trilogía concreta con el fin de buscar una unidad; valga la aludida antes de «Las ciudades».

Enunciado así el planteamiento nuestro, se nos presentan dos interrogantes que tendremos que resolver: 1.º ¿es no-superflua la comparación en Baroja?, y 2.º ¿cómo emplea Baroja la comparación?

Las dos preguntas están íntimamente relacionadas porque si se pone de manifiesto el empleo que el vasco hace de la comparación, podremos deducir de ese análisis si estamos ante algo superfluo, o, por el contrario, si constituye un elemento fundamental en la lengua de Baroja.

La crítica coincide en destacar la sencillez de la prosa barojiana, la falta de artificios, la difícil espontaneidad, etc. No cabe duda de que es así —por más que muchas veces se acuda a tales tópicos aplicados a este o a cualquier escritor—, pero, ¿cómo explicar entonces el abundante uso que el novelista hace de la comparación? Creo que la respuesta satisfactoria se halla en un doble sentido: por una parte, la comparación constituye un elemento popular, oral, es decir, algo que se *escucha*, y esta es una de las fuentes principales del atento observador Baroja —ya veremos cómo hay comparaciones nada originales, que se limitan a recoger lo que se denomina frases hechas, a veces muy vulgares— y, por otra parte, el escritor dosifica el uso y la frecuencia de aparición de las comparaciones, de tal manera que no hay lugar para excursos, antes bien se sigue el hilo del relato sin ningún rodeo. Así, por ejemplo, cuando el protagonista de la novela *César o nada* dice que se encuentra en «vena de hacer comparaciones», el lector no debe esperar una catarata de un recurso que a fuer de reiterativo se convertiría en pesado, justo lo que Baroja más podría aborrecer. César ha establecido un símil entre la política española y un estanque y, animado por la figura, va a proseguir con otro, por el que la política, en esta ocasión, se asemeja a las comedias en enredo. La «vena» se limita sólo a esos dos casos, no hay abuso, es más, Baroja previene al lector con las palabras recogidas en la cita para advertirle que se va a encontrar con alguna comparación más de la ya indicada. La «vena» es un guiño para que el lector no se sobresalte por la duplicidad a que recurre. Salvo en un ejemplo como éste hallaremos en Baroja comparaciones siempre medidas y distanciadas.

Con el fin de analizar mejor esta clase de figura voy a seguir un orden formal², agrupando los diferentes tipos de comparación de acuerdo con los elementos gramaticales empleados por Baroja.

El campo más abundante lo conforma la serie de comparaciones en que el elemento *como* constituye la unión entre las dos ideas relacionadas. A través de esa

2 Para que no haya dudas, existe comparación cuando hay dos elementos que tienen relación mediante un recurso de tipo morfológico (por ejemplo, *como*, *como si*, etc.) o de tipo léxico (*una especie de*, *parecer*, etc.). Una discusión teórica sobre los límites de la comparación y su relación con otras figuras nos llevaría fuera de lo propuesto aquí. Cualquier estudioso puede acceder a la abundante bibliografía que hay a propósito de estos temas.

partícula Baroja llega a esclarecer y destacar mejor lo que pretende. Así, cuando describe un campo nevado en el que únicamente sobresalen las vides, acude a un tópico, el *manto blanco*, pero excita la sensibilidad que de otro modo hubiera quedado adormecida con el símil:

«Las vides rompían simétricamente este manto blanco como bandádas de cuervos posadas en la tierra» (*César*, 581a).

No hay ningún elemento extraño, la vid se equipara con el cuervo, pero, a la vez, el lector sabe que el cuervo es negro (Cfr. «ser más negro que ala de cuervo»), con lo cual se potencia la antítesis de la nieve = manto blanco, y el paisaje, en su conjunto, adquiere un realce que no hubiera tenido de no mediar la comparación. No siempre este recurso es tan potente y subyugante, porque puede haber un desgaste de siglos en la similitud; es lo que sucede cuando se justifica el suelo blanco por el granizo y se asemeja a la «ligera capa de perlas» (*César*, 620a). El empleo de la *perla* en la tradición literaria es viejo ya, aunque el tópico apunta más a los dientes, y aquí se equipara con los granizos, pero, pese a este desvío, la imagen no destaca tanto. El propio autor se da cuenta de que, en ocasiones, no se sirve de nada nuevo y no tiene empacho alguno en confesarlo así al lector. Veamos, por ejemplo, cómo describe a dos señoritas:

«Las hijas parecían dos princesitas rubias: las mejillas sonrosadas, las cejas como dos pinceladas de oro, casi sin color, los ojos azules claros, de una azul celeste, y los labios pequeños y rojos, tanto que, al verlos, venía en seguida a la imaginación ese símil clásico de las cerezas» (*César*, 594b).

El escritor parte de un tópico: hijas —princesitas, establecido con el verbo *parecer*, y eso justifica ya todo lo ‘principesco’ que va a continuación de los dos puntos, las «cejas como dos pinceladas» y los «labios como cerezas», pero ya el mismo escritor parece desbordado por tanto tópico y se escuda en la cultura común que presupone en los lectores, por ello rehúye el «parecer» o el «como» y se limita a evocar que es de todos conocido que labios tan magníficos como los de semejantes señoritas no pueden ser sino *cerezas*. Baroja no revitaliza el símil, pero nos guiña el ojo para indicarnos que se va a servir de un tópico.

Dentro de este grupo establecido por el nexo *como*, una gran parte tienen por término de comparación los seres animados, con fines muy diversos entre los que no falta la degradación a veces incluso soez como en el siguiente caso:

«De considerarla como a una señora espiritual y delicada pasó a mirarla como una yegua poderosa, que no merecía más que el látigo y las espuelas» (*César*, 619 a-b).

La animalización marcada por la yegua, ya suficientemente barriobajera para designar a una mujer, tiene su resalte en el calificativo de *poderosa* y en la oración expli-

cativa de relativo que recoge términos propios del dominio apto para tal animal: el *látigo* y las *espuelas*. Todo ello sirve a los fines del autor, que muestra así el cambio de pensamiento con respecto a esa mujer. La comparación incide en los aspectos más degradantes porque eso es lo buscado por Baroja. Conviene advertir que el escritor vasco no emplea términos soeces, es su ironía la que supone un revulsivo en el lector. Tal vez veamos esto mejor a propósito de los amores entre Godoy y la reina y el burlado rey Borbón:

«...el buen Borbón, ya viejo, con la frente adornada como un fauno, iba tras ellos, mirándoles encantado, no se sabe si tocando el caramillo» (*César*, 674a).

El autor podría haber escrito, en lugar de «la frente adornada como un fauno», el mrido «burlado», o «engañado», o, más brutalmente «cornudo», pero no es esa la forma de decirlo. Baroja evita los términos directamente injuriosos; claro es que se consigue una mayor mofa porque la imagen del *fauno* le permite continuar con la cuchufleta hasta el *caramillo*. No es extraño que se destaque un aspecto de la comparación, siempre con ese objetivo de insistir más pertinazmente en lo que Baroja pone ante los ojos de los demás; así, las muchachas solteras españolas son vistas «dormitando como boas» (*Mundo*, 832b); ya es bastante significativa la idea de un reptil, pero no le basta al novelista, quien agrega «en plena digestión». La pasividad, mejor podríamos decir, la abulia de la mujer soltera queda progresivamente reflejada mediante tres elementos: *dormitar-boa-digestión*. Baroja potencia el símil negativo y lo dota de una fuerza impensable de haber recurrido a otras fórmulas o de haberlo suprimido sin más. Un objetivo idéntico puede verse cuando se refuerza una frase hecha con otra también perteneciente al llamado «discurso repetido»:

«...muchachas de los pueblos pequeños (...) que llegaban a la ciudad con el pelo de la dehesa, como potros sin domar» (*Sensualidad*, 873b).

Todos reconocemos «el pelo de la dehesa» como un cliché para señalar la tosquedad de una persona, y tampoco ignoramos que «un potro sin domar» aplicado a una persona indica sus modales poco civilizados. Ambos sintagmas inciden en lo mismo y no son ningún invento barojiano; pero la fuerza se obtiene al encadenarlos y al establecer la comparación recogida. La fala de buenos modales y la zafiedad quedan sumamente potenciados. La degradación puede, por último, conseguirse no con el símil de un animal, sino con una persona cuyas connotaciones son negativas; por ejemplo, de una persona celestinesca que quiere entregar su «producto» a un personaje escribe Baroja:

«...me habló de sus encantos interiores, como un chalán puede hablar de un caballo» (*Sensualidad*, 925a).

La figura del *chalán* ya presupone por sí misma un aspecto poco serio, pero si

además se chalanea a propósito de un caballo, la semejanza es mucho más brutal, puesto que la ecuación es la siguiente: la alcahueta intenta vender a la señora como el chalán a su caballo, con lo cual el producto humano, que antes hemos visto trastocado en *yegua*, aquí pasa a ser el macho correspondiente. En cualquier caso, la potenciación negativa obtenida por Baroja a propósito de esas mujeres, se alcanza mediante el mismo recurso lingüístico: la comparación.

Creo que estos ejemplos bastan para descubrir una de las vías a las que Baroja llega con la comparación; mas el aspecto denigratorio no es el único, aunque no resulta desdeñable. Otras veces, el símil no es, en absoluto, descalificador. Así, la visión de la iglesia, normalmente el edificio dominante dentro de su entorno, se equipara a la del *centinela*:

«[La iglesia] se levanta en un extremo del cerro, como centinela que espía el valle» (*César*, 683a).

En esta semejanza se dan los mismos elementos señalados antes. Hay un realce buscado por el autor y un apoyo en la imagen dada: la idea de *centinela* bastaría ya por sí misma, pero el escritor vasco quiere detallar hasta dónde llega el límite de su visión, por eso añade la oración adjetiva subsiguiente. Lo común a todos los elementos de la comparación es esa advertencia que se hace al lector para que se fije en un detalle más que en otros. Por no señalar más casos, citaría sólo cómo Baroja se equipara a sí mismo con un «gato viejo» (*Sensualidad*, 895b) por el frío que ambos tienen, o cómo dice de sí que es un «atalayero» (*Sensualidad*, 901b), adjetivo que le cuadra bien al vasco por lo que supone de escudriñador y que le viene sugerido, como él escribe, del *Guzmán de Alfarache*, cuyo subtítulo es *Atalaya de la vida humana*.

Si hay un predominio, en este tipo de estructuras marcadas por el *como*, de símiles de seres animados (me refiero a la frecuencia), no debemos pensar que son los únicos. En la comparación caben los elementos más dispares: las pitas pueden ser como puñales:

«En algunos sitios, por encima de las paredes bajas, se destacaban grupos de pitas, mostrando sus ramas, duras y afiladas como puñales» (*César*, 670b)³.

Otras veces la idea de una vida luminosa lleva a una «vía láctea» (*Mundo*, 778a). La concatenación de ideas se advierte en otras comparaciones. En ésta es la adjetivación de *luminoso* lo que trae a la mente del novelista la galaxia, pero no es el único caso; así, de un hombre *untuoso*, del que se quiere marcar y destacar este aspecto, se escribe «como cubierto de pomada» (*Sensualidad*, 872a). Es así como el novelista consigue ofrecer nuevos rasgos que de otro modo no nos imaginaríamos. De un

3 De una manera más hermosa, Lorca escribió: «y el monte, gato gardoño/ eriza sus pitas agrias», pero en Baroja nos encontramos con unos materiales semejantes.

personaje se nos cuenta que sus manos son «ásperas y como vináceas» (*Sensualidad*, 940a). Si pudiéramos con exactitud que nos describieran cómo son esas manos no sería fácil dar respuesta, pero en cambio sí es posible visualizar lo que propone Baroja.

En suma, bajo los distintos aspectos de la estructura comparativa hay un único fin: precisar con más nitidez el elemento destacado por Baroja. Por ello, siempre existe una progresión. Es ésta una característica del escritor vasco, en cuya obra no encontraremos sinónimos ni frases que reiteren lo ya escrito, sino que intensifiquen, perfilen o destaquen lo que nos pone de relieve.

Las demás estructuras comparativas son menos cuantiosas que la analizada, pero no dejan de tener interés: constituyen, por su variedad, una muestra de la importancia de la comparación en el novelista vasco. Voy a continuar con la variante establecida por *como si*. No cabe duda de que este nexo produce unos cambios sintácticos y semánticos diferentes de los establecidos por la simple forma *como*; por no señalar más que una distinción habrá que decir que la locución *como si* exige la presencia de un verbo, no necesario en el caso de *como*. Puesto que aquí no pretendo establecer una discusión sobre estos problemas que, por otra parte, tienen abundante bibliografía, voy a seguir con lo enunciado en el principio: analizar la comparación en Baroja y ver las distintas variantes formales empleadas. Considero que en todos los ejemplos aducidos existe un matiz comparativo válido para justificar la inclusión de *como si* en este estudio. En los ejemplos recogidos en la trilogía —base de este trabajo— encuentro una característica común a cuatro de los cinco textos de que dispongo. Baroja emplea frases hechas y tópicos archiconocidos, procedentes del lenguaje oral. A propósito de una mujer señala:

«...la tez blanca opalina, como si fuera de nácar; los brazos gruesos, lechosos, y los ojos oscuros» (*César*, 601a).

Aquí se produce una continuidad entre un adjetivo muy poco frecuente, de una esfera culta, *opalina*, y el deseo de matizar más precisamente la característica de esa piel; obsérvese que Baroja califica con dos adjetivos de color la tez, se trata de *blanca*, pero no es una blancura cualquiera, como sucede en esos *brazos lechosos*, sino con el aspecto del ópalo, de ahí lo de *opalina*; ahora bien, no satisfecho el escritor, termina por comparar con el nácar el tipo de blanco que describe. En el lenguaje oral no es nada raro oír «una piel de nácar» o «blanco como el nácar». Aquí Baroja recoge el tópico y lo somete con total precisión a sus fines. Algo semejante podemos ver en:

«La carretera, húmeda, brillaba como si fuera de plata, y de las chimeneas del pueblo salía el humo en hebras azuladas» (*Sensualidad*, 858b).

El símil del brillo (de una carretera en el texto, pero aplicado también a los ríos, al

cabello, etc. en otros posibles pasajes) con la plata es conocido en el lenguaje popular. La explicación que encuentro en este y otros casos es el deseo consciente y lúcido de Baroja por emplear precisamente una lengua inteligible para todos, ideal que él ha expresado reiteradas veces cuando plantea problemas acerca del estilo y de su comprensión de la literatura. De otro modo no justificaríamos la aparición de estas frases:

«Marché como si me fueran a sacar una muela» (*Sensualidad*, 866b).

«Su cara no era fina, sino más bien un poco basta, como si estuviera hecha deprisa y corriendo» (*Sensualidad*, 940a).

La expresividad obtenida con las frases hechas es evidente, pese a que, por principio, una frase hecha está ya «gastada» y tiene un significado fijo que no admite inclusión de nuevos matices. Pero Baroja dosifica con finura este lenguaje estereotipado. Veámoslo en el último ejemplo recogido: hay una gradación intensificadora de tres miembros que permiten «ver» en la costurera descrita a una mujer nada agraciada. El primer escalón es una frase negativa, «su cara no era fina», el segundo lo constituye una antítesis marcada por el «sino» y la frase ya afirmativa, «sino más bien un poco basta», en la que se contraponen «fina» a «basta», y el último grado de la intensificación viene introducido por el *como si* que termina de perfilar la descripción de ese rostro hecho «deprisa y corriendo». El texto que difiere de los recogidos trata de la visión de unos campos de cultivo diverso, pero

«todo calcinado, como si algún gran incendio hubiera pasado por la llanura» (*Sensualidad*, 867a).

Es el término *calcinado* el que sugiere la comparación inmediata y para dar idea de la sequedad que muestra el paisaje, Baroja refuerza la «calcinación» con un incendio intensificado por el adjetivo *gran*.

Frente a las estructuras introducidas por *como*, las de *como si* ofrecen menor originalidad, pero en ambos casos obedecen al mismo fin pretendido por Baroja: alcanzar la nitidez más completa, conseguir la descripción mejor posible.

Formas distintas a las mostradas hasta aquí hallamos en el empleo de otro tipo comparativo:

«era más ligero que una bailarina y mucho más fantástico» (*Sensualidad*, 937a).

escribe Baroja de don Ramón Larrea, usando la estructura *más que*, fórmula elemental de la comparación.

Junto a estos recursos morfosintácticos, se puede analizar la comparación obtenida por procedimientos de tipo semántico, es decir, no con las estructuras comparativas del tipo *como*, *como si*, *más que*, sino términos muy diversos que ofrecen también la idea de similitud. Baroja se sirve fundamentalmente del verbo *parecer*

para señalar la comparación por medios léxicos y no morfológicos. Desde un punto de vista cuantitativo, éste es el procedimiento más empleado, si bien no es el único. Algunos hallazgos son realmente sorprendentes, tal es el caso en que compara una nariz roja con una linterna:

«César encontró que en aquella cara lívida y espectral una nariz tan roja parecía una linterna en un paisaje triste, iluminado por la luz del crepúsculo» (*César*, 611a).

Esta manera de apostillar no es extraña en el escritor vasco, hay otros ejemplos que muestran el interés del autor por completar la imagen. Analicemos el ejemplo siguiente:

«A mí los artistas me indignan; me parecen viejas damas con un flato que les impide respirar libremente» (*César*, 636a-b).

Ni la *linterna* de la cita anterior ni las *viejas damas* de ahora son suficientes para redondear la impresión del novelista, quien se extiende en lo que considera más cierto para terminar su comparación al destacarla sobre ese *paisaje triste* o algo tan mordaz como la flatulencia de unas damas de por sí *viejas*. Otros símiles son más corrientes, pero exactos también por su precisión, en la que destaca sobre todo lo visual. Por ejemplo, en los días de niebla una llanura puede ser parecida a «un mar» (*César*, 683b), unos álamos ya otoñales «parecen llamas cobrizas» (*Mundo*, 812b), o unos muebles en un espacio grande tienen el aspecto de «náufragos» (*Sensualidad*, 869b-870a). El nexos es siempre el mismo, el verbo *parecer* constituye el puente necesario para la similitud que el observador Baroja emplea. Pero ese no es el único instrumento. Una de las fórmulas-comodín barojinas es el uso del sintagma *aire de* que conviene entender no en un sentido estricto sino figurado:

...era un hombre grave y soso, con aire de pasta flora» (*Sensualidad*, 880b), o
«aire de cabra triste tan frecuente en los judíos» (*César*, 632a).

En el primer caso, Baroja recoge una frase hecha, fenómeno habitual en él, y en el segundo se encara con un tema muy debatido en el escritor vasco, el del semitismo, que tantas aberraciones ha llegado a provocar en algunos escritores. Hay fórmulas semejantes a ésta, como la conseguida por *dar una impresión de*:

«...esos neófitos que van con la exclamación preparada a ver un cuadro de Rafael o a oír la sonata de Bach, me dan una impresión de borregos muy triste» (*César*, 635b).

Puede ser también *una especie de*:

«...la criada, una especie de Cuasimodo por lo fea» (*Sensualidad*, 931b).

O puede recurrir a *darse el caso*:

«...en la política española se da el caso de las antiguas comedias de enredo, en donde los lacayos hacen de señores» (*César*, 678b).

En todos los ejemplos, Baroja se sirve de fórmulas estereotipadas, de instrumentos gramaticales desprovistos de su significado léxico originario, meros útiles ya para servir de puente al similar.

Alguna fórmula puede resultar un tanto extraña a los oídos del hombre actual, como ocurre con la siguiente:

«Una de las señoritas de San Martino, vestida de blanco, en hada vaporosa, bailaba con un militar de traje azul» (*César*, 622a).

Esta utilización de la preposición *en* no debía de aparecer ante los contemporáneos del escritor como un elemento ajeno, a juzgar por otros sintagmas no difíciles de localizar del tipo «pensar en (cristiano)», «vivir en (socialista)», «escribir en (comunista)», usados por escritores de comienzos de siglo y reconocibles en periódicos, revistas y obras de esa época.

El cotejo de citas en Baroja y su análisis podría extenderse sin ningún problema, pero creo que como muestra basta lo señalado a propósito de la trilogía de *Las ciudades*. De una manera provisional estimo que se pueden extraer algunas consideraciones sujetas, claro está, al análisis completo de la obra barojiana.

La comparación ocupa un lugar importante dentro de la obra de este escritor. Con ello doy respuesta a una de las preguntas hechas al comienzo. Si en Baroja el uso de la comparación es tan constante como he señalado y tan variado, resulta obvio que no estamos ante un elemento no-superfluo. Dicho de otro modo, la comparación contribuye a alcanzar la *exactitud* buscada tan insistentemente por el novelista vasco. Esto mismo explica el predominio, fácilmente comprobable para cualquier lector, de la comparación sobre la metáfora. El escritor no abandona fácilmente el plano real y prefiere inducir al lector para que «coteje con», o sea, «compare» a la simple y total equivalencia entre dos esferas diferentes. Con ello no pretendo afirmar que Baroja ignore la metáfora (ejemplos de ella existen), antes bien pretendo señalar una clara hegemonía de un recurso sobre el otro. Si la comparación constituye un fenómeno nada raro en el escritor vasco, me atrevería a establecer que la metáfora no es una característica barojina. En general, la comparación en Baroja es breve, limitada a sí misma. Quiero decir con ello que resulta inhabitual el que el escritor haga un excursus a partir de un elemento de comparación, de tal manera que no lleva al lector por otros caminos. La comparación sirve sólo para fijar mejor la imagen que el novelista busca, y no es un pretexto ni una excusa. En las limitadas ocasiones en que esto ocurre la justificación es evidente: el novelista ahonda en la idea, es decir, la *precisa* con mayor nitidez. Con un ejemplo se advertirá mejor:

«La política española es como un estanque: un trozo de madera fuerte y densa se va al fondo; un pedazo de corteza, o de cocho [sic], o un haz de paja, se queda en la superficie. Hay que disfrazarse de corcho» (César, 678b).

El símil podría haber quedado reducido a la primera frase, el *estanque*, con todas las connotaciones que tiene, pero Baroja desarrolla la imagen y contrapone lo «denso» a lo «liviano», para llegar al colofón, que enlaza con el estanque del comienzo. No es éste el único caso, he recogido otros, y todos están estructuradas de manera semejante.

Por último, y por más que estas reflexiones no pasen de ser un breve apunte, todo lo indicado parece estar reforzado por los aspectos tan sumamente variados que configuran las comparaciones: hay cosificaciones, como la nariz roja convertida en linterna o la tez en nácar; símiles que tienen un fondo literario, las hadas, las prince-sitas rubias, las antiguas comedias de enredo, el personaje de Cuasimodo; o literario-mitológico, como el fauno en que se transmuta el rey Borbón; hay animalizaciones, tales la impresión de borregos, la yegua, la cabra, las boas, el gato viejo, en que se degradan las personas; y al revés, personificación de objetos, como los naufragos o el centinela.

Esta procedencia tan variada no puede ser fruto de la casualidad. Si la comparación en Baroja es tan frecuente, si dispone de unas fórmulas morfosintácticas y léxicas tan variadas, si los elementos de comparación son tan heterogéneos, cabe sólo una conclusión: estamos ante una característica esencial en la lengua barojiana, cuyo interés y lugar dentro de la obra del escritor vasco sólo podrá determinarse cuando tengamos un estudio completo de su producción. Valgan estas líneas como objeto de reflexión y aproximación a tal característica.

MIGUEL A. REBOLLO TORIO