

Pío Baroja

# Camino de perfección

(Pasión mística)

Presentación de Juan Antonio Garrido Ardila



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 2004  
Segunda edición: 2013  
Tercera reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Caro Raggio, 1.920  
© de la presentación: Juan Antonio Garrido Ardila  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, 2023  
Calle Valentín Beato, 21  
28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-7399-8  
Depósito legal: M. 2.755-2013  
Composición: Grupo Anaya  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

11 Presentación de Juan Antonio Garrido Ardila

## Camino de perfección

39	Uno
44	Dos
52	Tres
57	Cuatro
65	Cinco
70	Seis
79	Siete
88	Ocho
91	Nueve
96	Diez
101	Once
106	Doce
111	Trece
114	Catorce
118	Quince
128	Dieciséis
136	Diecisiete
142	Dieciocho
145	Diecinueve
151	Veinte
154	Veintiuno

162	Veintidós
166	Veintitrés
169	Veinticuatro
173	Veinticinco
179	Veintiséis
181	Veintisiete
188	Veintiocho
193	Veintinueve
198	Treinta
205	Treinta y uno
211	Treinta y dos
218	Treinta y tres
221	Treinta y cuatro
224	Treinta y cinco
227	Treinta y seis
230	Treinta y siete
237	Treinta y ocho
242	Treinta y nueve
245	Cuarenta
249	Cuarenta y uno
252	Cuarenta y dos
256	Cuarenta y tres
264	Cuarenta y cuatro
272	Cuarenta y cinco
275	Cuarenta y seis
280	Cuarenta y siete
282	Cuarenta y ocho
285	Cuarenta y nueve
288	Cincuenta
291	Cincuenta y uno
294	Cincuenta y dos

296	Cincuenta y tres
301	Cincuenta y cuatro
307	Cincuenta y cinco
309	Cincuenta y seis
311	Cincuenta y siete
314	Cincuenta y ocho
317	Cincuenta y nueve
320	Sesenta



# Presentación

El año 1902 data una trascendental inflexión en las letras hispánicas: en esa fecha se publicaron *Camino de perfección* de Baroja, *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, *Amor y pedagogía* de Unamuno<sup>1</sup> y *La voluntad* de Azorín, novelas que trazaron una marcada linde divisoria en las edades de la literatura española. En estas obras se percibe meridianamente el ocaso de la novela realista y el alborar de la modernista, al tiempo que inicia la época conocida como Edad de Plata, que se dilataría hasta 1936.

1. Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza Editorial, 2000. Además de ésta, de las obras que se mencionan a lo largo de esta presentación, el lector puede hallar en el fondo de Alianza Editorial las siguientes. De Pío Baroja, *El árbol de la ciencia* (2011) y *El mundo es así* (2013); de Miguel de Unamuno, *Niebla* (2012) y *En torno al casticismo* (2001); de Benito Pérez Galdós, *Nazarín* (1998); de Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (2010); de Franz Kafka, *La metamorfosis* (2011); de Jean-Paul Sartre, *La náusea* (2011), y de Albert Camus, *El extranjero* (2012). (N. del E.)

Frente a la prosa realista, almacén de historias ataviadas de un exhaustivo costumbrismo, las novelas modernistas encumbran la perspectiva del yo: en ellas el punto de vista de la narración se subjetiviza al sumergirse en las simas del espíritu humano. Se trata de una suerte de retorno a las angustias del Romanticismo, de solaz en las inquietudes más humanas y en las sensaciones que desde antiguo han deleitado y, de ordinario, atormentado a las personas. La cosecha literaria de 1902 no se debe a la mera casualidad, sino que fue la culminación de un proceso de cambio que la novela española había venido experimentando desde aproximadamente 1889, merced a las novelas espiritualistas de los escritores abanderados del naturalismo y a los pujos rebeldes de Ángel Ganivet y de Juan Bautista Amorós (conocido por el pseudónimo Silverio Lanza). Novelas como *Insolación* (1889), *Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1890) de Pardo Bazán, *Su único hijo* (1890) de Clarín y *Nazarín* (1895) de Galdós, antes de las novelas de Ganivet –*La conquista del reino maya por el último conquistador Pío Cid* (1896) y, muy especialmente, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898)–, por nombrar apenas las más señeras, revelan la nítida evolución de la narrativa hacia las perspectivas subjetivas e introspectivas propias de la gran novela modernista del siglo XX.

*Camino de perfección* se había serializado, a partir de septiembre de 1901, en la revista *La Opinión*; antes, la revista *Electra* había publicado en abril de 1901 el artículo, de Baroja, titulado «El amigo Ossorio». Además de ser, cronológicamente, la primera de las cuatro innovadoras novelas de 1902, *Camino de perfección* resplandece



con luz propia: nos hallamos ante un texto de estética imaculada, ante una obra maestra escrita por un joven de apenas veintiocho años que ya exhibía dotes de narrador muy superiores. Para hacer justicia a *Camino de perfección* es menester considerar que en *Amor y pedagogía* esbozó Unamuno un experimento modernista que cuajaría después en *Niebla* (1914); llamar la atención sobre la mucha influencia que *Camino de perfección* ejerció en *La voluntad* de Azorín y señalar que la sonata valle-inclaniana se escoró hacia una estética –el simbolismo– y un formato –la novela corta– muy distintos a las otras. En este sentido, *Camino de perfección*, en razón de su acendrado esteticismo y de su sofisticación formal, se erige en novela abanderada de la nueva literatura y en excepcional joya de la novela de todo el siglo XX. Su valor literario se demuestra inagotable: henos ante una novela de recia complejión y estética imaculada, una novela de resonancias existencialistas décadas antes de que la novela existencialista tomase cuerpo, novela ornamentada de unas descripciones paisajísticas nunca superadas en las letras españolas ulteriores, un texto que, además de reflejar la crisis de fin de siglo europea, deja plena constancia del sentir histórico de la España consuetudinaria. Henos, en definitiva, ante una de las obras mayores de nuestras letras, ante una de las novelas imprescindibles en la literatura española del siglo XX. Los exegetas de *Camino de perfección* nos han enseñado a apreciar su rico valor estético y filosófico; hoy en día, más de cien años después de su concepción, ejecución y publicación, las aventuras de Fernando Ossorio retienen la actualidad que les es inmanente e imperecedera. El lector del si-

glo XXI a buen seguro se deleitará en la sublime prosa barrojana y apreciará su gran calado ontológico y existencial.

Baroja había publicado su primer libro en 1900, una colección de cuentos titulada *Vidas sombrías*, al que siguieron *La casa de Aitzgorri*, también en 1900, y, un año después, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. A la vuelta del siglo y sin haber cumplido aún los treinta años, nuestro autor, como el resto de las jóvenes promesas del momento, se esmeraba en despuntar en el panorama literario español. Baroja trabó amistad con Maeztu y con Martínez Ruiz (quien aún no había adoptado el sobrenombre *Azorín*), terna conocida como *Los Tres*, activistas que en los años inmediatamente posteriores a 1898, echando un cuarto a espadas, pretendieron orquestar un proyecto político para España. Por aquel entonces, la literatura no se sustrajo a la política, como bien ejemplifican las proclamas de Joaquín Dicenta en *Juan José* (1897) o las de Galdós en *Electra* (1901). En los últimos años del Diecinueve, Baroja, al igual que Maeztu y Martínez Ruiz, se prestó a escribir para *Germinal*, revista de literatura social, nutrida de la colaboración de grandes figuras de la época, tales que Valle-Inclán y Benavente, amén de los naturalistas apodados *Gente nueva*. Mientras que Maeztu continuó por la senda del ensayo y Azorín dedicó no pocos esfuerzos a la crítica literaria, Baroja se centró en la novela con un tesón que produjo una extraordinaria novelística, opulenta en calidad y cantidad.

En *Camino de perfección* se articula un cúmulo de experiencias vividas por Baroja en los meses anteriores a su redacción. El viaje a Toledo que realizó en compañía de

Martínez Ruiz y otros en diciembre de 1900, con el propósito de apreciar el arte de El Greco y la religiosidad de la ciudad, inspiró la redacción de los artículos «Domingo en Toledo» (publicado el 2 de marzo de 1901 en *Electra*) y «Tierra castellana: Santo Tomé» (publicado el 3 de marzo en *Mercurio*). El primero de estos escritos se insertó, con alteraciones nimias, en *Camino de perfección*, donde ocupa todo el capítulo treinta. Poco antes de redactar la novela, Baroja había viajado con Azorín a la tierra de este último, a Alicante, Monóvar y Yecla, experiencia esta que preñó la novela de un vigoroso descriptivismo.

*Camino de perfección* descuella en la literatura de aquel tiempo por su esmerado esteticismo y por su concatenación de las formas literarias de la época. Esta es la primera de las grandes novelas de Baroja, aquella en que cuaja el concepto barojiano de *novela abierta*, esto es, de texto susceptible a la innovación tanto temática como formal y que abarca el libro filosófico, el psicológico, la aventura, la utopía, lo épico... En la narración de la juventud de Fernando Ossorio apuntan ya las características primordiales de la novela barojiana: la exacerbación de la tendencia antirretórica propia de su tiempo, que no renuncia, empero, a la más elaborada sofisticación verbal; la prosa de ritmo trepidante y resonar vivísimo; el tono consonante con la crisis filosófica de entre siglos; la frase corta y el párrafo breve, dotados siempre de una intensidad extática; la viveza y amenidad del relato, de las que destaca indudablemente la mucha hermosura de las descripciones; amén de los diálogos, elemento inherente a las mejores novelas, que Baroja elabora con inusitada maestría para lograr una depurada autenticidad conversacional.

En *Camino de perfección* cobran especial relevancia las descripciones pictóricas, no solo por cuanto sirven al autor para reflejar el estado de ánimo de su protagonista, sino, muy especialmente, por su perfección estilística. Baroja emplea una depurada técnica impresionista, en el sentido que esta expresión cobra en literatura como analogía de la pintura. El impresionismo pictórico se inicia, grosso modo, con el cuadro *Impresión* (1873) de Monet, pero cuenta con antecedentes tan preclaros como las teorías del inglés John Ruskin, paladín del Romanticismo y abogado de toda tendencia artística que privilegiase la impresión sobre la descripción. En literatura, el impresionismo surge, mutatis mutandis, en Francia, de la pluma de los hermanos Goncourt, y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, en las obras de Octave Mirbeau y del dramaturgo ruso Antón Chéjov, antes de las de Marcel Proust en el XX. El relato impresionista traba una sucesión de experiencias que hacen mella en la psicología del personaje, cuyo temperamento sobrevive estoicamente a cuantos seísmos emocionales se ve expuesto. La trama de *Camino de perfección*, novela impresionista donde las haya, se despliega y construye laboriosamente en función de los vaivenes emocionales del protagonista. Por ello, no solo procede reconocerle el mérito de dar asiento a la novela modernista en España, sino también a las tendencias impresionistas que después seguirían Azorín y Juan Ramón Jiménez.

Como en la mejor pintura impresionista, las descripciones en *Camino de perfección* exultan un poderoso dinamismo; Baroja logra plasmar en la mente del lector visiones nítidas y hondas de los paisajes más emotivos, todo ello con una sorprendente parquedad de sustanti-

vos muy bien ornamentados con adjetivos de larga belleza metafórica. La novela se halla desbordada de estos cuadros hasta el punto de que podemos considerarlos su marca estética más distintiva. Valga como ejemplo la descripción del ocaso en Madrid:

El cielo estaba puro, limpio, azul, transparente. A lo lejos, detrás de una fila de altos chopos del Hipódromo, se ocultaba el sol, echando sus últimos resplandores anaranjados sobre las copas verdes de los árboles, sobre los cerros próximos, desnudos, arenosos, a los que daba un color cobrizo y de oro pálido (capítulo dos).

En otras ocasiones, una frase de extensión escueta basta a Baroja para proyectar sobre la imaginación de los lectores el paisaje. Baroja hace del cielo un lienzo sobre el que aplica su palabra, con el objeto de reflejar, con deliciosos ecos de resonancias románticas, el estado de ánimo del protagonista:

La noche estaba sombría, el cielo con grandes nubarrones, por entre los cuales se filtraba de vez en cuando un rayo blanco y plateado de luna (capítulo siete).

En otras instancias, la vastedad del universo se presta a sublimes analogías:

Aquella masa de color de plomo estaba surcada por largas hendeduras rojas que al reunirse y ensancharse parecían inmensos pájaros de fuego con las alas extendidas (capítulo nueve).

En este ejemplo, Baroja logra dotar el paisaje de una hermosa cadencia, de una nitidez impresionista propia de *La catedral de Rouen* de Monet. El sol y el agua se presentan preñados de simbolismo: el intenso sol de Castilla comporta misticismo y erotismo, mientras que el agua representa el vitalismo anhelado que Ossorio alcanza en el desenlace.

Aun cuando críticos como Rogg han distinguido, en *Camino de perfección*, unos paisajes simbólicos de otros decorativos, es del todo cierto que cada uno de los paisajes de la novela refleja, simbólicamente, el estado de ánimo bien del protagonista o bien de la época. Repárese, por ejemplo, en la mirada sobre los arrabales de Segovia:

El camino pasaba cerca de un convento ruinoso con el campanario ladeado. Desde el raso del convento partía una fila de cruces de piedra que iba subiendo por colinas verdes las unas, amarillentas y rapadas las otras, rotas o cortadas en algunas partes, mostrando sus entrañas sangrientas de ocre rojo. Cerca de las colinas se alargaba una muralla de tierra blanca llena de hendeduras horizontales» (capítulo dieciséis).

Lejos de limitarse a lo meramente descriptivo, Baroja nos presenta en esta, como en otras ocasiones, la España depauperada y profundamente subdesarrollada contra la cual clamaban los intelectuales antes y, sobre todo, después del desastre de 1898. No en vano comienza el párrafo siguiente: «Era un paisaje de una desolación profunda».

La pintura ocupa un lugar preeminente en *Camino de perfección*, desde el cuadro *Horas de silencio*, pintado por Ossorio, en el capítulo dos, hasta la trascendencia mística de las pinturas de El Greco. Además de ello, Baroja estructuró su novela conforme a ciertos principios de musicología: agrupa los temas en capítulos, haciendo que surjan para desvanecerse y reaparecer posteriormente. La ejecución se corresponde con la de una sinfonía, en cuya obertura se apuntan las temáticas —el trabajo, el arte, la muerte, la religión, el idealismo o la naturaleza— que se desarrollan después. Por ejemplo, en los capítulos iniciales expresa Ossorio su deseo de realizar trabajos manuales, más cercanos al arte que a la ciencia propia de sus estudios médicos, lo cual desarrolla ulteriormente durante su estancia en Toledo. El ritmo de la prosa comporta reminiscencias musicales: es característico de *Camino de perfección* el *decrescendo* como recurso rítmico que difumina la acción. Obsérvese en el siguiente pasaje cómo la acumulación de sonidos en el piar de los pájaros y el paso de las carretas cede a una frase más larga en que un verbo —*crujir*— da paso al silencio:

La iglesia estaba desierta. Se sentó en un banco a descansar. Enfrente, en el altar mayor, ardían dos lamparillas de aceite; una muy alta, otra junto al suelo. Había un silencio de esos que parecen sonoros; del patio llegaba a veces el piar de los pájaros; al paso de alguna carreta por la calle, retemblaba el suelo. De la bóveda central de la iglesia colgaban, suspendidas por barras de hierro, dos lámparas grandes, envueltas en lienzos blancos, como dos enormes lagrimones helados; de

vez en cuando crujía, por el calor, alguna madera (capítulo diecinueve).

Aquí se observa asimismo la relevancia del silencio, que se describe magistralmente, como quizá no lo haya descrito ningún otro autor español contemporáneo.

Baroja presta una especial atención al ritmo y logra que acompañe el desarrollo del relato: las acciones se impregnan de una cadencia apresurada, mientras que los pasajes contemplativos imponen reposo. La premura en el discurrir de las acciones se logra por medio de la acumulación de verbos y de la frase corta, por ejemplo:

Entraron en la casa.

Fernando pudo notar la frialdad con que recibieron al señor Nicolás, excepto la jorobadita, que le abrazó con efusión.

El yerno miró a Fernando con desconfianza, y éste dijo que se iba. Como habían comido ya en la casa, decidieron el señor Nicolás y Ossorio ir a la fonda del pueblo, y enviaron a una muchacha a que encargara la comida.

Fernando, con el pretexto de que quería ver la iglesia, salió de la casa, diciéndole a Polentinos que le esperaba en la fonda.

Fernando salió, y al ver el hospital de la Caridad abierto, entró en su iglesia; pasó primero por un patio con árboles (capítulo diecinueve).

Por el contrario, la contemplación abunda en frases largas sin apenas verbos, en las cuales el cúmulo de sustantivos y adjetivos dilata la imagen dando una sensación



de reposo, tras de la cual palpita el estado de ánimo del protagonista. Sirva como botón de muestra el primer atisbo sobre Yécora:

Yécora es un pueblo horrible; no es de esas negrísimas ciudades españolas, montones de casas viejas, amarillentas, derrengadas, con aleros enormes sostenidos por monstruosos canecillos, arcos apuntados en las puertas y ajimeces con airosos parteluces; no son sus calles estrechas y tortuosas como oscuras galerías ni en sus plazas solitarias crece la hierba verde y lustrosa (capítulo treinta y tres).

Asimismo, estos ritmos modulan los diálogos. Podría diferenciarse entre diálogos y quasimonólogos: en los primeros suele intervenir Ossorio (v. g. capítulo diecinueve); por el contrario, cuando los diálogos presentan unos contenidos de carácter filosófico, el protagonista pasa a ocupar un segundo plano (v. g. capítulo catorce), a convertirse en un alumno deseoso de aprender de las ideas y experiencias de su interlocutor.

El deslumbrante alarde estético de Baroja embellece el fondo de *Camino de perfección*, novela que refleja, como ninguna otra, la crisis existencial expresada por los filósofos de entre siglos. Durante decenios, fue costumbre entre los estudiosos de la literatura española explicar la posición díscola de aquellos años en función de la crisis nacional de 1898. Hoy, reconocemos en la literatura llamada Noventayochista la desazón vivida en Europa durante los lustros que terminan en el fin de siglo. *Camino de perfección* es una novela eminentemente existencialista casi cuarenta años antes de que la novela existencialista

tomase cuerpo en obras como *La náusea* (1938) de Sartre o *El extranjero* (1942) de Camus. Y se adelanta Baroja, igualmente, a cuantos autores preludian la corriente existencialista en literatura: a *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello, al *Libro de las horas* (1905) y las *Elegías de Duino* (1923) de Rilke, a *La metamorfosis* (1913) de Kafka y a *Niebla* (1914) de Unamuno. En su novela de 1902, Baroja somete los idearios de Schopenhauer y de Nietzsche a reflexiones tan deliberadas como reveladoras. Es notorio que *El mundo como voluntad y como representación* de Schopenhauer causó una profunda impresión en Baroja, quien en su tesis doctoral, redactada en 1893 y titulada *El dolor*, trata la conceptualización de Schopenhauer en torno a que el dolor engendra el conocimiento; Baroja, al contrario que el pensador alemán, adopta una perspectiva fisiológica –en lugar de metafísica–. La trayectoria recorrida por Ossorio, desde su errabundo aletargamiento hasta la consecución de la felicidad mediante la comunión con la naturaleza y el amor certificado por el matrimonio, rezuma un dolor de honduras existencialistas. Ossorio se reconoce sujeto a un pesimismo de tintes y resonancias muy de Schopenhauer, en su percepción tremendista del paisaje urbano y de las realidades sociales. La misma novela se cierra sobre sí misma, no de modo abrupto e inconcluso, como han sentenciado los más de los críticos, sino con un desenlace de pesimismo drástico y tajante. (No podría Baroja haber compuesto un final más elocuente y expresivo.)

Este luctuoso desaliento que pesa sobre la mayor parte de la novela no se debe exclusivamente a la mera influen-

cia de Schopenhauer; se trata, muy por el contrario, de la más obvia de las actitudes de la época. A Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche se los sacralizó a finales de siglo porque ofrecían un modo de contemplar y contener las mortificaciones impuestas por los nuevos tiempos. A Baroja corresponde, como a ningún otro autor español, haber sabido entender a Schopenhauer y haber aplicado la filosofía de este a la realidad del momento. Así las cosas, en *Camino de perfección* sobresale la figura de Nietzsche, que después ejercería una clara influencia en España. Baroja había escrito dos artículos acerca de Nietzsche, el primero de tono reservado y algo negativo; por el contrario, en el último, publicado en dos partes en septiembre y octubre de 1901 con el título de «Nietzsche íntimo», contemplaba con buenos ojos el empeño del alemán por revelar la verdad, aun a expensas de apostatar de cuantos sistemas filosóficos conociese, como exponente máximo del antidogmatismo kantiano. De este modo se revela el ideario de Nietzsche como el método más afín al pensamiento de Baroja: la interpretación rigurosa de la realidad acometida con una libertad plena y libre de todo género de sujeciones. Los elogios puestos en labios de Schultze –personaje de nacionalidad alemana a quien Ossorio conoce en su periplo por el centro de la geografía española– no dejan lugar a dudas:

Crea usted que es difícil de representarse un hombre de naturaleza más ética que él [que Nietzsche]; difícilísimo hallar un hombre más puro y delicado, más irreprochable en su conducta. Es un mártir (capítulo catorce).

Las miras filosóficas de Ossorio se caracterizan por un eclecticismo libre de toda intención dogmática. El protagonista, al recorrer su camino hacia la perfección, calla y observa con el propósito de aprender de su entorno, ya sea mediante la contemplación de la naturaleza o a través de las opiniones de otros personajes, en concreto de Schultze y de Polentinos, traídos a la narración con ese propósito. En *Camino de perfección* se emplea el recurso típicamente barrojo de los diálogos filosóficos, del que tan claro ejemplo hallamos en *El árbol de la ciencia*. En la novela de 1902 estos pasajes se hallan en los capítulos catorce y diecisiete.

En el primero de ellos, Fernando llega a un cementerio rural, donde halla a Max Schultze. La acción se torna diálogo de inmediato, y mediante él el alemán sienta de modo lacónico y precisión exhaustiva una serie de cuestiones filosóficas mayores: el ensalzamiento a ultranza de la naturaleza y la desacralización del progreso: «Y ese progreso, ¿para qué? ¿Qué objeto tiene? Mire usted qué nube más hermosa [...] es digna de Júpiter», expone Schultze, para quien la misma filosofía, por ser ayuna de sentido, debiera dejarse a un lado, como irónicamente dice que han hecho los pueblos del sur europeo. En la naturaleza y el ejercicio físico proclama el alemán que debe hallarse la bienaventuranza, concepción filosófica esta muy germánica y opuesta al pragmatismo promulgado entonces por los pensadores ingleses.

El segundo de estos diálogos se contiene en el capítulo diecisiete, cuando el protagonista viaja hacia Madrid en la carreta de Polentinos, «el filósofo arriero», como se le llama después, en el capítulo dieciocho. El narrador

compara a este personaje con el rey Lear shakespeariano, puesto que la boda de dos de sus tres hijas pone al campesino castellano en el brete de decidir qué dote concederles. Al igual que en la obra de Shakespeare, Polentinos decide adelantarles la herencia, a pesar de lo cual sus hijas le dan de lado. Las muchas tribulaciones de su vida han inculcado en Polentinos dos principios: que «Todas las vidas son malas» y que en la prosperidad económica no se halla la felicidad.

A estos dos diálogos podrían añadirse otros, como el que mantiene Ossorio con el profesor escolapio, en el capítulo cuarenta y tres, acerca de cuestiones teológicas. En el transcurso de ese debate, Ossorio, motejado de panteísta, barrunta apotegmas de resonancias poéticas y hondo calado metafísico –como que «La muerte no existe, es el manantial de la vida, es como el mal, una sombra, una noche preñada de una aurora»– y lanza indirectamente al lector reflexiones en torno al albedrío que Dios ha otorgado a los hombres.

La crítica ha presentado *El árbol de la ciencia* como la más preclara expresión novelística del Noventayochismo. *Camino de perfección*, por otro lado, reúne y desarrolla contundentemente los temas de la mejor literatura europea de entre siglos: la ciencia, la filosofía, los movimientos estéticos, las actitudes de los escritores, el esteticismo y la protesta social. Al irracionalismo y vitalismo germánicos, que en sus páginas se ensalza, añádase el trasfondo psicológico del personaje, cuyos amoríos y anhelos sentimentales darían para un fascinante psicoanálisis.

Repárese en el valor que el protagonista concede a los movimientos estéticos: abandona la carrera médica para