HOMENAJE A JOSE MANUEL BLECUA

Instituto de Estudios Altoaragoneses

M.-L. ATARES - A. DEL RIO - R. JUSTES y
J. VAZQUEZ - C. NUENO - M.-A. CIPRES - G. MAÑA y
L.-A. ESTEVE - F. NAGORE - A. GARCIA - J. L. NEGRE -
L. GOMEZ - J.-M. SANCHEZ - A. ABOS

HOMENAJE
A
JOSE MANUEL BLECUA

Excma. Diputación Provincial
HUESCA

ISBN: 84-398-6655-0

Depósito Legal: Z-757-86

Cometa, S. A. — Carretera de Castellón, Km. 3,400 — Zaragoza

INDICE

— *Prólogo,* por Agustín Ubieto 7
— *Un paseo, con Blecua, por el Siglo de Oro,* por M.ª Luisa Atarés Barbero 11
— *Dos recibimientos triunfales en un libro de Caballerías del siglo XVI,* por Alberto del Río Nogueras 19
— *Aragonesismos en «La gente de mi tierra», de Crispín Botana,* por Rosa Justes Casillo y Jesús Vázquez Obrador 31
— *Aproximación a la vida y obra de Manuel Bescós (Silvio Kossti),* por Carmen Nueno Cabrera 57
— *Una posible lectura de la obra de Luis López Allué,* por M.ª Angeles Ciprés Palacín 69
— *«Vida de Pedro Saputo», de Braulio Foz, y la construcción de «El verdugo afable», de Ramón J. Sender,* por Gemma Mañá Delgado y Luis A. Esteve Juárez 93
— *Algunas notas sobre la temática y el estilo de un libro de poesía en aragonés actual: «Garba y Augua», de Eduardo Vicente de Vera,* por Francho Nagore Laín 121
— *El mito clásico en «Los encantos de la culpa»,* por Agustina García Manzano 141
— *Recursos estilísticos en los artículos costumbristas de Larra,* por José Luis Negre Carasol 153
— *Los recursos formales en la obra narrativa de Carmen Martín Gaite,* por Luis Gómez Caldú 163
— *Aportación a la toponimia mozárabe del Reino de Toledo,* por Juan Manuel Sánchez Miguel 175
— *Revisión de los estudios de crítica literaria en el bachillerato,* por Angela Abós Ballarín 183

PROLOGO

En enero de 1983 cumplía sus primeros veinticinco mil quinientos setenta días de vida quien, nacido zagal de pueblo, en la ribera de un Cinca menos contaminado, terminó por tutear el Parnaso entero.

No preciso apuntador para hablar de él. Durante los siete años de mi bachiller y dos de aulas universitarias, aunque ya era catedrático, fue mi maestro. ¡Maestro! ¡Quién pudiera ser maestro como él tras tantos días de desgaste, antes que jeque, embajador, doctor...! Pobre palabra, maestro, tan vilipendiada por un ministro, y que sólo hombres como Blecua mantienen en el Diccionario, junto a agua, cristal, roca, amapola o amigo...

Aunque mis padres, a trueque de mayores sacrificios propios todavía, dispuestos estaban a que, en tierras del Tormes, atizara la llama literaria que D. José Manuel me había prendido, terminé en historiador y a medias. Se abrió así el ángulo de lados divergentes de la separación, lados que convergen en momentos de reflexión como el presente. No obstante, como la Historia no camina sola, porque tiene compañeras de viaje como la Literatura, y como el método que utiliza el crítico literario para profundizar investigando apenas se separa del método histórico, me voy a aventurar a analizar somera y humildemente, más bien a trazar unas pinceladas sobre la inmensa y definitiva obra de D. José Manuel.

En lo cuantitativo, ronda los dos centenares de títulos. Basta contar. Sus autores preferidos, sí, son los Quevedo, Lope, Góngo-

ra, Herrera, D. Juan Manuel y Cervantes, pero no se hallan muy alejados Garcilaso o San Juan de la Cruz, Jorge Guillén y Fray Luis; ni olvida, cómo podría hacerlo, a Pedro Salinas, Juan de Mena, Lope de Rueda, Valle Inclán, Unamuno o Pereda, entre la lista de los más célebres.

Pero, a esa nómina de la fama sin límite, Blecua incorpora a los menos favorecidos Gabriel de Bocángel, Barahona de Soto, Pérez de Guzmán, Quiñones de Benavente, Gerónimo de San José, Sor María de Santo Domingo, Gutiérre de Cetina y tantos otros.

Por otro lado, jamás orilló D. José Manuel a los creadores aragoneses y, si los hermanos Argensola y Gracián constituían un objetivo fácil, convoca también a su mesa de trabajo, entre otros, a Martín Miguel Navarro, a Mor de Fuentes, a Fernández de Heredia, a Diego de Fuente o a Ildefonso Manuel Gil.

Le interesan múltiples aspectos del fenómeno literario: novela, prosa, teatro, entremeses, autos, poesía... Sobre todo, poesía: romántica, amorosa, lírica, satírica, burlesca, conceptista. También antologías hermosas sobre pájaros, el mar o las flores... Le interesa lo popular y lo tradicional, aparte de lo culto; el carácter aragonés y los aragonesismos; los desafíos caballerescos, el costumbrismo... Obra inmensa, extensa y repartida por toda la Edad Media, el Renacimiento, el Siglo de Oro, el XIX, las generaciones del 98 y del 27, los autores de hoy...

Rebusca y desempolva manuscritos en anaqueles olvidados de Madrid, Harvard o Toledo; en Zaragoza, su tierra; en Barcelona, en París. Se creía todo conocido, pero siempre halla Blecua la obra inédita, cuando no una variante que contrastar.

Es hombre de análisis minucioso, dispuesto a diferenciar y distinguir. Sus anotaciones, claras y precisas; nunca un juicio sin contrastar documentadamente. Si aventura, nos lo indica. Si sobra una palabra, siempre es amable; si falta, es por no herir. No deja, por ello, de defender sus convicciones, cimentadas en una sabiduría inmensa. De sus análisis, me quedo con las antologías, en las que, aparte erudición desbordante, todas derrochan sensibilidad a manos llenas. Siempre fue Blecua espigador de entre lo bello; siempre halló, con sorprendente habilidad, el ejemplo preciso, ajustado, exacto.

Cuando sintetiza, posee la rara virtud de seleccionar las palabras justas, ni una más. Certeros y penetrantes son así sus prólogos, algunos de los cuales pueden servir de paradigmas.

No desdeña a ningún tipo de lector. Para los eruditos y la ciencia, investiga. Mas no se humilla cuando de divulgar se trata para el hombre de la calle o el bachiller. Frente a la más profunda obra crítica, ahí están sus manuales clarividentes. Hispanistas del mundo entero les siguen, pues universal es su obra. Gracias a Blecua, Quevedo es más Quevedo. Y mejor comprendidos los Lope, Herrera, San Juan de la Cruz, Jorge Guillén y tantos otros. Pero además, como buen aragonés, D. José Manuel es un didacta, incitador de vocaciones aletargadas. Motiva, convence, droga...

Llegado este momento, no puedo resistir la tentación de transcribir algunos fragmentos de un prólogo que escribí con motivo de unas modestas «lecturas para comprender Aragón» escritas porque él me enseñó:

«Nunca logré aprender matemáticas y bien que me pesa hoy. Si superé los recursos —incluso soy bachiller— fue porque entonces existían las compensaciones entre unas y otras asignaturas, procedimiento evaluador que reivindico desde aquí. Luego supe que aquel profesor era un buen matemático, pero personalmente no logró, ni lo intentó tampoco, que yo pasara de la segunda pizarra del curso primero.

...Entrar en la clase de Blecua era volver a vivir, sentirse persona, no gusano. ¡Qué placer me produce poder escribir con claridad su nombre! ¿Pueden creer que lloré cuando muy, pero que muy tembloroso, le vi recibir su investidura de «doctor honoris causa» por la Universidad de Zaragoza? Lloré porque, sin saberlo él, en sus clases me hice hombre; nos hizo hombres a muchos, porque nos enseñó a leer y a escribir pensando y comprendiendo. Nos enseñó a hacer preguntas al libro, al texto, al poema, a la lámina, al camino... Me enseñó a dudar y a buscar porqués.

Aunque no en aquellos días, luego comprendí que nos había enseñado otras cosas que no estaban en el programa de ningún curso y que intenté incorporar al de mi vida. Nos dio, por ejemplo, constantes lecciones de humildad y sencillez. Porque humildad supone poner al alcance de unos ignorantes, con la naturalidad con que cae el agua, los logros alcanzados por él u otros después de muchos años de investigación. Nunca le importó hacer divulgación simple o descender a buscar un ejemplo sencillo y claro. La investigación, al atardecer...».

Frente a la crítica textual y literaria, Blecua es inflexible. Su indagación minuciosa, el método ortodoxo de su trabajo, el saber

hacer preguntas al ayer, su paciencia infinita, los inconmensurables conocimientos de lo grande y de lo nimio, amén de su constancia y perseverancia ante la tarea por hacer, le han conducido, desde hace años, a las páginas del Libro de quienes trazan caminos para los demás y perduran.

Al caminar por las veredas que conducen a la Sabiduría, a la que acaricia y de la que participa, le ocurre lo que a la mayoría de los sabios: le adorna la sencillez, le escolta la humildad, le acompaña la comprensión, entiende lo relativo de las cosas y profesa la amistad, incluso la del primer lector de aquello de lo que él está de vuelta, porque él es maestro, no olvidemos, tanto como hombre que investiga y hace avanzar la ciencia.

Pero también posee un inmenso sentido del humor y raudales de comprensión, a los que me acojo, como el hombre medieval a la «paz de Dios», al ofrecerle las páginas que siguen, no por lo que dicen, que estimo está bien dicho y con amor, sino por cuándo llegan, aunque el retraso —si reducimos los años de uno y la tardanza de los demás a simples minutos— aquél no sobrepasa los tres.

Se intentó, en su momento, que un libro semejante a éste le hiciera olvidar a D. José Manuel el día aquel en el que se le quebró el calendario. Avatares diversos, que no desidia, le fueron aplazando la tarea al linotipista. Y tanto como lo lamento, por un lado, me congratulo, por otro. Esos relativos tres minutos me han permitido que, en nombre de la provincia que le vio nacer y sé que ama, le pueda ofrecer más lengua y más literatura para leer, nuevos horizontes que escudriñar y otros nombres con quienes entablar diálogo.

La Diputación Provincial, su Instituto de Estudios Altoaragoneses y las gentes todas de los confines oscenses, se sienten orgullosos de que aquel zagal nacido en Alcolea, en la ribera de un Cinca menos contaminado, les siga poniendo en contacto con el Parnaso entero.

AGUSTIN UBIETO ARTETA
Director del Instituto de Estudios
Altoaragoneses

UN PASEO, CON BLECUA, POR EL SIGLO DE ORO

M.ª LUISA ATARES BARBERO

Fue una suerte tenerlo por maestro —«maestro», sí, una palabra que él ama y respeta—. Su reputación era tal que los estudiantes de Hispánicas se disputaban sus aulas. Su figura amable, sonriente y sencilla goza en todas partes de atractivo. A comienzos de curso nos previno: «Mis clases tienen éxito decreciente, primero llenas, luego al final vacías». Era en broma, pero un poco cierto. La razón era su comprensión. Cuando apuraban exámenes, o se acababan los plazos para la entrega de monografías; cuando los profesores más exigentes obligaban a un rendimiento máximo, y había que elegir entre el placer y el pasar el curso, algunos renunciaban al placer de unas clases. Nada que ver con el éxito de su impecable didáctica. Sus palabras, siempre al alcance de todos, nunca ociosas, portadoras de una revelación —sabiduría entregada con amor—, eran llaves que abrían a los ojos de la imaginación panoramas insólitos. Cuando el profesor Blecua abría un libro para leer un pasaje, todos sabíamos que íbamos a oír algo que no habíamos escuchado antes: los cuarenta y dos pliegos a cuatro maravedíes, de Tomé de Burguillos; los «obispotes» del *Diccionario Espiritual,* de Francisco de Osuna; personajes sentados de la *Diana* y de *Los Nombres de Cristo;* jubón del Lazarillo...

Minúsculos detalles que el esudiante desecha, no escapan a la lente observadora del estudioso. El pone a prueba nuestras facultades, nuestro espíritu de investigación. Y el resultado no es muy alentador. No tenemos conciencia del entorno ni curiosidad intelectual..., «¡por eso está la ciencia como está en nuestro país!». Pequeña reprimenda afectuosa, en primera persona plural. Blecua

es así de humilde; modesto como el sabio que sabe que lo que sabe es menos que lo que ignora; partícula del saber, gota en los mares de lo que queda por averiguar. Y sabe, además, que tiene un enemigo invencible, el tiempo, que acabará ganándole la batalla, dejándole a media luz. Pese a lo cual, un sabio no ha de correr. Debe ir paso a paso, detenerse a mirar a su alrededor, reflexionar mucho y cuidadosamente. No puede llevar prisa. Blecua anda así por la vida, por los claustros, despacio. Nunca deja de ver a una persona, una cosa; de responder a un alumno, de sonreír y tender la mano.

El profesor no es un místico ensimismado. En *Ensimismamiento y alteración,* Ortega relaciona «alteración» con «alterous», lo del otro, lo que impide a uno ser uno mismo. Al doctor Blecua ningún otro le impide ser quién es. Nadie le altera. Quizá porque se siente uno con los demás, uno más. Blecua es la armonía con el universo. Le encanta descubrir las secretas relaciones entre las cosas. El más mínimo detalle, a lo largo y a lo ancho de una página, cobra a través de él profundidad, se hace tridimensional y aun cuatridimensional. El tiempo no tiene barreras para él. Una frase en *El Lazarillo de Tormes* nos lleva a *La casa lóbrega,* cuento árabe del siglo XI; el Templo de *Diana,* de Montemayor, al castillo alegórico medieval. Del espacio urbano del primero, en cuyo itinerario no hallamos ni un árbol y donde el tiempo cuenta como en Machado o Azorín, al arcádico estático espacio de la *Diana,* pasando por Guevara, Fray Luis, León Hebreo. Saltos hacia adelante o hacia atrás, hasta los griegos o hasta nuestros días, «¡Oh libertad preciosa!», música de los tiempos... —Valle-Inclán, Cela, Cunqueiro... excelente oído musical gallego—, cítara celestial. Del *Cancionero Musical de Palacio* a los cantos de segadores de la *Floresta Indiana,* de Alcina Franch. De la *Epístola de Boscán,* del amor conyugal —Unamuno, Rosales, Vivancos...—, al amor impreciso y lejano de Aldana, de Quevedo, de Hernández y Neruda; o a la usanza en la Barcelona del siglo XVI de empezar la comida por las frutas. Lo pequeño y lo grande, el esbozo y el detalle, lo de acá y lo de allá, todo se une y se relaciona en la mente del maestro. La *Crónica Burlesca,* de Francesillo de Zúñiga, y los esperpentos de Valle, el que lleva a sus héroes a pasear por delante de los espejos del Callejón del Gato. El tiempo no tiene paredes. El ayer y el hoy se dan la mano. El pasado es la materia de que está hecho el presente. La ruptura es una pausa para el observador. De ruptura hablaban Boscán y Garcilaso; pero su fuente de inspiración —Petrarca— bebía en las fuentes de los trovadores, y Sannazzaro iba al encuentro de Virgilio. Rastrear las fuentes es un trabajo apa-

sionante. Es un viaje maravilloso en alfombra mágica, vuelo de altura a través de las coordenadas espacio-tiempo, excursus sin fin. El Tirano Banderas, por ejemplo, da una mano a la Jornada del río Marañón —Crónicas de la Conquista— y otra al presente hispano e iberoamericano de Valle. La literatura es así. Cosa de magos.

Entre estudiantes solíamos decir «Vamos a dar un paseo por el Siglo de Oro con Blecua». Y era cierto. No se trataba de una clase o de una conferencia a escuchar sentados. Ibamos a vivir, a revivir un tiempo —sus hábitos, sus seres, su pensamiento—, ser transportados literalmente, realmente, a un tiempo pasado y sin embargo vivo, por ese milagro de conservación que es el arte y la literatura. De cuantos profesores he tenido, nadie como el doctor Blecua posee esa magia de poder transportar las mentes a esos mundos, de hacer viajar la imaginación por esos espacios que fueron y aún están allí, en los anaqueles de las bibliotecas, en salas y en sótanos, esperando la mano que los tome y los abra. Nunca olvidaré aquella lectura en clase de unos pasajes de las Crónicas de Indias: Tormentas del 4.º viaje, narrado por Hernán Núñez; descripción del mercado indio, por Bernardo Díaz del Castillo. Los ojos del profesor eran faros luminosos proyectando los colores de la volatería, el paciente y meticuloso trabajo artesanal del indio —articulados peces y papagayos de oro y plata—; retrato de Hernán Cortés.

La hora de salida de sus clases tenía el timbre molesto de un despertador. Bajar de las nubes, vuelta a la tierra desde un espacio estelar. Jamás se hizo larga una sola de sus clases. Siempre hubiéramos querido que durase más. Curiosidad, viva sensación de que en la mente del maestro quedaban aún muchos secretos que revelarnos. Sus breves excursus eran puertas abiertas a la curiosidad, a nuestro deseo de saber y de investigar. Comenzaba a hablarnos de cierto episodio en relación con un tema, algo inédito suponíamos, pero en seguida se retractaba y volvía al tema —«Iba a contarles algo que..., pero dejémoslo, nos llevaría lejos, y a ustedes ahora lo que les interesa es otra cosa» —y añadía— «pero algún día..., otro día les hablaré de eso». Un murmullo de protesta se extendía por el aula. El aire de misterio, el tono confidencial, cierta picardía incluso en los ojos del maestro, aunciaban conocimientos poco comunes. No quedaba más remedio que esperar, aunque, en el fondo, sabíamos que ese otro día prometido no iba a llegar, porque el conocimiento es camino largo, lento ascenso paso a paso, y no se puede saltar del pie a la cima en un curso. Harían falta años y

años, toda una vida de pacientes búsquedas, mucho estudio y experiencia. No hay mago que pueda entregar el saber, de una vez, en manos profanas.

El doctor Blecua es un hombre humilde. Nunca presenta su obra como acabada. Fruto de largos años y esfuerzos, consagrados a la enseñanza y a la investigación literaria, es la extensa bibliografía que a su nombre consta en los ficheros de las Bibliotecas. Selecciones como *Los pájaros...*, *Las flores...* y *El mar en la poesía española.* Antologías: *Floresta de Lírica Española, Poesía de la Edad de Oro.* Títulos, prólogos, introducciones, artículos, conferencias. *Dos memoriales de libreros a Felipe IV, El Estilo de «El Criticón»* de Gracián, «Para una edición crítica del epistolario de Góngora», *El Tiempo en la poesía de Jorge Guillén,* Valle-Inclán en la Revista «España», *Sobre el rigor poético y otros ensayos, Sobre Poesía de la Edad de Oro,* etc.

Infatigable estudioso y admirador de la obra ajena, son innumerables las ediciones a él debidas: *Rimas,* de Argensola; *Rimas inéditas de Fernando de Herrera, Versos nuevos de Fernández de Heredia, Cartas de Fray Jerónimo de San José al cronista Juan F. Andrés de Ustarroz, Pasos* de Lope de Rueda, *Lírica de Lope de Vega* y, sobre todo, sus Obras Completas de Quevedo: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo; Lágrimas de Hieremías Castellanas, La transmisión textual del «Baile de lo pobres» de Quevedo,* la ingente *Obra Poética* del mismo.

Sería ardua tarea intentar resumir el trabajo de un hombre tan fervorosamente entregado a su tarea. Blecua ha sacado de sus escondrijos obras curiosas muy poco conocidas: *El tratado de caza,* de Don Juan Manuel, es una buena muestra. Como investigador, como crítico, como editor, es incansable. Muy raramente menciona sus obras. Cuando lo hace, casi por necesidad, cita el título omitiendo su nombre. Otras veces parece querer excusarse. Si se trata de una obra de su juventud, añade: «entonces pensaba...» o bien «mejor si no lo hubiese publicado». Sabe muy bien que las conclusiones cerradas no existen; que la sabiduría total es una idea, no una realidad. Fortaleza inexpugnable, sólo es posible irse aproximando a ella sin llegar nunca a poseerla del todo. La ciencia es obra de siglos y de generaciones. A medida que se avanza en cierto sentido, se abren nuevos horizontes más vastos y lejanos, interrogantes cada vez más difíciles de resolver. El final de una investigación es un nuevo interrogante. La ciencia es una obra abierta.

El curso del hombre, en cambio, es una etapa limitada. El doctor Blecua sabía esto muy bien. Nuestro curso (1983-84) era el último también para su larga carrera docente. La hora de su retiro había sonado ya. Era un momento emotivo para todos, aquélla su última clase. El lo recibió como otro día cualquiera, continuando el tema de la clase anterior; «tenemos que acabarlo, no tenemos más tiempo», dijo. Y siguió con Aldana. Francisco de Aldana, capitán cien por cien —«hueso en astilla, en él carne molida,/ despedazado arnés, rasgada malla.../ ¡Oh sólo, de hombres, digno y noble estado!—, platónico, místico, sensual... —«en la lucha de amor juntos trabados/ con lenguas, brazos, pies y encadenados/ cual vid que entre el jazmín se va enredando»—, desesperado. —«Mil veces callo, que romper deseo/ el cielo a gritos...»—. Una desolación casi barroca; el hombre no encuentra donde asirse. Existencialismo.

«Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza,
muerte que tarda, llanto inconsolable,
desdén del cielo, error de la ventura.»

Búsqueda del hombre interior. El hombre realista, vuelto siempre hacia lo más físico del exterior, sufrirá un proceso de interiorización, reconocerá la vanidad del mundo y, como Fray Luis de León cuando desea «libre de esta prisión volar al cielo», buscará Aldana su patria en las alturas:

«Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
rico de luminarias, patrio Cielo,
casa de la verdad sin sombra o velo.»

Nápoles, Corte de Lorenzo el Magnífico, Florencia, Países Bajos, Castilla, Alcazarquivir...

Las palabras de Aldana, en boca de Blecua, llevaban como su verso «de tierra en tierra, de una en otra gente». Los nombres de Garcilaso, Luis de León, Quevedo, eran casi nombres de familia. Una vez más, la última quizá, dábamos un paseo por el Siglo de Oro con el doctor Blecua.

Cuando el conserje vino a avisarle de que en el Aula Magna se le estaba esperando para el homenaje de despedida, el profesor sólo hizo un comenario: «No sé por qué hemos de hacer estas cosas y dejar la clase sin acabar; ¡es un día como otro!»

El Aula Magna estaba rebosante. Era casi difícil abrirse paso en ella. Don José Manuel Blecua subió a la tarima y con visible

emoción deshizo el pequeño envoltorio de un minúsculo obsequio encerrado en las tapas de un libro-sorpresa. Dirigió sus palabras de agradecimiento y, acto seguido, se dispuso a seguir con el tema de Aldana —«Hay que acabarlo, hay que acabarlo... no tenemos más que hoy para hacerlo»—. El murmullo se acabó cuando el profesor recitó el primer verso:

«En fin, en fin, tras tanto andar muriendo.»

Se hizo un silencio general. Aquel «Contemptus mundi», de tantas y lejanas resonancias, adquiría en el presente un nuevo sentido, otra validez. Si las palabras no podían aplicarse al maestro, decían mucho, en cambio, de su forma de sentir. Leía los versos pausada, sentidamente:

«tras tanto variar vida y destino,
tras tanto de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo;
tras tanto acá y allá, yendo y viniendo
cual sin aliento, inútil peregrino;
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino
yo mismo de mi mal ministro siendo...»

Valor durativo de esos gerundios. Temporalidad. «Ies» puntiagudas clavándose en el alma de Aldana —Blecua ha escrito sobre el significado de la «i» puntiaguda en el soneto de Góngora «a una dama que quitándose un anillo se pinchó el dedo con un alfiler»—. Anáfora.

«hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor...»

Aliteraciones en «m»... Garcilaso «verme morir entre memorias tristes».

«pues es la paga dé muerte y olvido.»

Luego, la aspiración final a lo permanente, a lo eterno, en infinitivo:

«y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan solo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.»

Una salva de aplausos estalló incontenible en el Aula Magna. «Todavía no hemos acabado» —protestó cariñosamente el

profesor—. Faltaba la Epístola a Arias Montano. Había que leerla... ¡No faltaría más! Los versos fluían acompasadamente, como agua de arroyo cerca del manantial, frescos, sonoros...

«Yo soy un hombre desvalido y solo»...

«Mi vida temporal anda precita
dentro el infierno del común trafago»...

«Mas ya (merced del cielo) me desato»...

«entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre...»

«en algún alto y solitario nido
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre»

«déjese el alma andar süavemente...»

«sálgase a ver del tiempo en la corriente»

«Beba infusión de gracia sin buscalla,
sin gana de sentir nuevos provechos»

«como si el mundo en sí no me incluyese»

Beatus ille. Horacio. La escondida senda de los sabios. Luis de León.

«Pareces tú, Montano, a la gran cumbre
deste gran monte, pues vivir contigo
es muerte de la misma pesadumbre»

Contra la soledad, contra la angustia del vivir, un gran remedio: la amistad, el diálogo. Si Garcilaso imaginaba el cielo con Elisa, Aldana lo imagina platicando con un amigo:

«Iríame por el cielo en compañía
del alma de algún caro y dulce amigo»

Sólo con esta despedida podría hacerse una semblanza del maestro. Podría añadir muchas cosas más. Siempre faltará tiempo para decirlo todo. El conocía bien el soneto de Quevedo que empieza

«Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.»

A muertos y a vivos escucha Blecua con sus ojos, con sus ojos vivaces e inteligentes, observadores, atentos.

Este homenaje a su gran figura me da oportunidad de agradecerle las horas de placer, de estímulo intelectual, que su enseñanza supuso y, a la vez, el honor que es para nuestra tierra su nombre y su obra reconocida universalmente. Gracias, pues, querido profesor Blecua, por su larga vida dedicada al saber y por el amor con que nos lo entrega. Reciba el testimonio de una de sus alumnas que vivió en sus clases más que en cualquier otra parte.

DOS RECIBIMIENTOS TRIUNFALES EN UN LIBRO DE CABALLERIAS DEL SIGLO XVI

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS
Colegio Universitario. Huesca

De la vida del escritor aragonés Fernando Basurto bien poco sabemos. Nacido en Jaca en el último cuarto del siglo XV, participaría en las guerras de Granada, según deja entrever su *Diálogo del Cazador y del Pescador*[1]. Afincado en Zaragoza hacia 1528, se relaciona con los Martínez de Luna y los Fernández de Heredia, a quienes dedica, respectivamente, el diálogo mencionado y su libro de caballerías *Don Florindo*[2]. Además de la participación en la entrada triunfal de que se habla más abajo, su perdida obra en coplas de arte mayor sobre la vida de Santa Orosia[3] acaba con la nómina de una obra literaria no muy extensa y bastante mediocre en sus resultados artísticos.

Fue GAYANGOS en el «Discurso Preliminar» a su edición del *Amadís* y *Las Sergas de Esplandián,* el primero en llamar la atención sobre un pasaje del *Don Florindo.* El insigne erudito ofrece un resumen apretado de la obra, que me exime ahora de intentarlo en el reducido espacio de este artículo, y anota por curiosa la descripción con que las ciudades de Samanea y Lortamo celebran el

---

[1] *Diálogo que agora se hazía, dirigido al muy illustre señor don Pedro Martínez de Luna, conde de Morata, señor de la casa de Illueca. Con un Vivo te lo do por discante,* Zaragoza, Jorge Cocci, 1539.

[2] *Libro agora nuevamente hallado del noble y muy esforçado cavallero don Florindo, hijo del buen duque Floriseo de la Estraña Ventura, que con grandes trabajos ganó el Castillo Encantado de las Siete Venturas,* Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530.

[3] El libro de Fay Martín de la Cruz, *España restaurada en Aragón por el valor de las mugeres de Iaca y sangre de Santa Orosia,* Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627, recoge buena parte de la obra de Basurto y comenta su contenido.

retorno del Duque Floriseo de la Estraña Ventura, padre del héroe, de la victoriosa campaña dirigida contra la secta mahomética[4].

El libro, quizás por esa rareza de la que Gayangos habla al referirse a la escasez de ejemplares conservados, ha pasado desapercibido para los investigadores posteriores, incluso para aquellos que se han ocupado del tema específico de las fiestas en los libros de caballerías[5]. Y aunque es cierto que en este aspecto contaba con los antecedentes hispánicos del *Libro del Caballero Zifar* y del *Tirant lo Blanch*[6], abiertos en sus páginas a la mención escueta, en el primero de ellos, y a la descripción por extenso, en el segundo, de los acontecimientos festivos que acompañan la entrada de los cortejos reales y la celebración de fastos cortesanos, la fidelidad con que se ajusta a los hitos acostumbrados en los recibimientos triunfales de la época convierte al *Don Florindo* en pieza muy singular dentro del panorama de los libros de caballerías, siquiera sólo sea desde este exclusivo punto de vista.

No cabe duda de que su autor debía de estar familiarizado con este tipo de solemnidades, pues además de la soltura y lujo de detalles que muestra al relatar las del libro, tres años después de su edición el Concejo zaragozano le encarga la confección de una obra sobre el martirio de Santa Engracia, para formar parte del recibimiento triunfal que la ciudad dispensó a la Emperatriz Isabel, en 1533, cuando la ilustre dama se dirigía hacia Barcelona al encuentro de su esposo Carlos V[7].

Buen conocedor, pues, de los espectáculos que se integran en las entradas reales, decide hacer uso de ellos en sus propósitos narrativos al incluir dos recibimientos triunfales muy pormenorizados en sendos lugares destacados de la obra. El primero de ellos, como ya comentara Gayangos, pone broche a las aventuras guerreras del Duque Floriseo en la primera parte e inaugura otra segun-

---

[4] GAYANGOS, P. de, «Discurso Preliminar», *Libros de caballerías*, Madrid, Atlas, 1963, p. XLVIII, n. 2 y p. L, n. 1.

[5] Así en ROUBAUD, S., «Les fêtes dans les romans de chevalerie hispaniques», *Les Fêtes de la Renaissance*, III, Quizième Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 10-22 Juillet, 1972, pp. 313-340.

[6] MARTORELL, J., y GALBA, M. J. de, *Tirant lo Blanch i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona, Ariel, 1969, especialmente caps. XL y ss., en donde Tirant hace al conde Guillem de Varoic el relato de las fiestas de Londres. GONZÁLEZ MUELA, J. (ed), *Libro del Caballero Zifar*, Madrid, Castalia, 1982, pp., 109-111, 326, etc.

[7] La transcripción íntegra del documento que da cuenta de la efemérides se puede leer en TORRE, L. de, «Adiciones y correcciones a la *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, de D. Juan M. Sánchez», *Revue Hispanique*, XLVI (1919), 400-515. La relación ocupa el apartado XXII y contiene algunos errores con respecto al manuscrito original, que es el K. 47 de la Colección Salazar de la Real Academia de la Historia, Registro del Reino de Aragón, desde 1516 a 1558, fols. 211 v.-219 v.

da y abultada, más morosa en su avance, que alberga hacia el final de su andadura la entrada del rey Federico de Nápoles ordenada por su esposa al regreso triunfal de los torneos de Lorena. Ambos momentos dan ocasión a la ya de por sí dilatada pluma de Basurto para despacharse holgadamente con una materia cara a sus designios literarios. Mi propósito es perseguir ahora el desarrollo de estos festejos para resaltar el modelo histórico conforme al que se estructuran y comentar sus peculiaridades.

El recibimiento no es sino un pacto entre el poder real y el municipal para ofrecerse mutuamente en espectáculo y desplegar su parafernalia ante los ojos ensimismados de los espectadores[8]. No puede haber espacio, pues, para la improvisación; nada queda al azar en el encuentro, y hasta el más mínimo detalle se piensa para su integración en el conjunto. El aviso previo es requisito indispensable para poner en marcha un protocolo complicado que la costumbre y los libros de ceremonias recogen por extenso[9]. Ni tan siquiera falta en nuestro libro este primer paso inexcusable:

> «E para esto embió a sus vasallos un mensajero diziéndoles (...) que le aparejassen en los pueblos por donde ivan a passar grandes recebimientos, ansí divinos como humanos». *(F. XXXV v.).*

Compárese este pasaje con el fragmento de la carta que Felipe III dirige a los Jurados de la ciudad de Zaragoza el 16 de agosto de 1599 para la preparación de su visita:

> «Pido y encárgoos que con la brevedad que será mi llegada a essa mi ciudad, prevengáis lo que se suele y deve hacer para la solemnidad de mi entrada y de la reina, con la demonstración de contento y alegría que lo ha acostumbrado essa mi ciudad en todas las ocasiones, como lo espero de vosotros«. (Caja n.º 13, del Archivo Municipal de Zaragoza.)

Una vez leída la notificación, los Jurados inician los preparativos para que todo resulte como «se suele y deve hacer». Llegado el día de la entrada, el cortejo municipal sale al encuentro del visitante, con quien topa antes de llegar a la ciudad, y le acompaña hasta sus puertas: «E los que menos salieron a rreçebirlo salieron a media legua, e otros a dos leguas», nos dice Carrillo de Huete en

---

[8] «La fiesta es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a éstos hace creer y a los otros les queda la ilusión de que aún queda riqueza y poder.» MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel, 1975, p. 487.

[9] Puede consultarse como ejemplo: VIDAL, L., *Políticas ceremonias de la Imperial Ciudad de Zaragoza,* Zaragoza, Pasqual Bueno, 1717.

su relación de la entrada del Condestable don Alvaro de Luna en Turuégano el 6 de febrero de 1428[10].

Los dos casos estudiados se atienen a la práctica. En el primero:

> «llegados a la vista de la villa, *salieron* con muchos juegos y danças ansí los varones como las mugeres, los quales ivan con una solempne procesión.» (F. XXXV v.) [11]

Y en el segundo encontramos una variante atestiguada en ocasiones por algunas crónicas peninsulares: la de los ejércitos que salen a recibir al cortejo visitante escaramuzando y flanqueando sus filas:

> «E llegado el rey y sus cavalleros a dos millas de Nápoles, le salieron de través los vestidos de grana, que estavan puestos en celada, e començaron a escaramuçar con las espadas tiradas y los escudos embraçados.» (F. CII r.)

Leemos pasajes parecidos en la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo:

> «En tanto quel dicho señor Condestable (...) estava en dicho río, su alguacil mayor, con todos los otros cavalleros que en la çibdad quedavan, le salía a reçebir. Y como llegava çerca de donde su merçed venía, fingiendo ser moro, con los que con él venían y los que de dicha çibdad salían cristianos, travavan una fermosa escaramuça; a veces arremetiendo los unos y fuyendo los otros, otras veces bolviendo los que fuyan sobre los que yvan tras ellos, otras faciendo de ambas partes rostro y unos contra otros arremetiendo.»[12].

El carácter militar rara vez falta en la solemnidad, y hasta los mismos gremios en la procesión que recorre las calles de la ciudad se estructuran y desfilan marcialmente, con sus uniformes y armas, a manera de alarde en que la villa muestra, festiva, las fuerzas que pone a disposición de su señor.

Pero al margen del cortejo propiamente dicho, una celebración de este tipo es impensable sin el concurso de la representación teatral en carros. Los descritos en los recibimientos del *Don Florindo* son de dos tipos, que se corresponden con las dos facetas ordenadas por el duque Floriseo en su mensaje: «ansí divinos como humanos». En la entrada preparada por los ciudadanos de

---

[10] CARRILLO DE HUETE, P., *Crónica del Halconero de Juan II* (ed. de J. de M. Carriazo), Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 18.

[11] El subrayado en esta cita, como en cualquier otra del trabajo, es siempre mío.

[12] CARRIAZO, J. de M., (ed.), *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, Madrid, Espasa Calpe, 1940, pp. 171-172.

Samanea se muestran en tres carros el sacrificio de Abraham, su adulterio con Agar, y el fratricidio de Caín[13]. Y en Lortamo, «continua abitación del duque Floriseo», se representan las invenciones del destierro de Adán y Eva del Paraíso Terrenal y el «pecado que cometió David con Bersabé». (F. XXXVI v.).

Basurto, como podrá observarse, se hace eco de la costumbre española de sacar los carros de la procesión del Corpus para las efemérides civiles, en una confluencia de funciones que acaba por diseñar la celebración cristiana como recibimiento triunfal del Santísimo Sacramento, y repite la muestra religiosa paso a paso en el agasajo al visitante egregio[14].

Pero nuestro autor, además, ha buscado conjugar los temas de los carros con el motivo y las personas del recibimiento, llevando al extremo lo que la época busca como ideal: el despliegue de elementos dramáticos relacionados con el huésped de honor[15]. Si se ofrecen los carros del sacrificio de Isaac y del adulterio de Abraham, es para ilustrar la descendencia bastarda de Mahoma, pues de Agar «nació Ismael, del qual vino e procedió a cabo de muchos tiempos Abdallá Motalib, padre de Mahoma» (F. XXXV v.). Y si en Lortamo se representa el pecado de David, es porque Mahoma había obrado de manera parecida con Aljohar, la mujer de uno de sus capitanes, precisamente aquel que, capturado por el duque Floriseo en campaña guerrera, asiste ahora a la representación y es aleccionado en los misterios de la religión cristiana. El sacrificio de Abel se relaciona con la historia cainita de guerras civiles entre

---

[13]En Gerona en 1360 se tiene noticia de una de las primeras representaciones de carros en el Corpus, precisamente con la escenificación del sacrificio de Isaac. En el libro de TORROJA MENÉNDEZ, C. y RIVAS PALÁ, M., *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo XXXV del *BRAE*, 1977, se detalla la composición del mismo carro en Toledo: tres personajes, Abraham, Isaac y el ángel, una nube de la que saldría el ángel para detener a Abraham, y un cordero que se compraba todos los años para sustituir a Isaac en el sacrificio (p. 63). También en Toledo consta la representación del fratricidio. Además de los dos hermanos, figuraban dos diablos con las caras pintadas (p. 70).

[14]En el año de 1492 el Concejo zaragozano decidió retrasar la procesión del Corpus al mes de octubre para hacerla coincidir con la llegada de los Reyes Católicos a la ciudad. Véase para mayores datos la obra de SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, O.U.P., 1967, pp. 136 y ss.

Pero no sólo en España se asocian las historias cristianas con el triunfo a la antigua, en Siena (1536) los carros de las fiestas de la Virgen, con sus ángeles que suben y bajan se integran en el decorado de una entrada real. (CHASTEL, A., «Les entrées de Charles V en Italie», Jacquot, J. (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, II, París, CNRS, 1975, p. 201). Algo parecido sucede en Brujas. Véase la mención en JACQUOT, J., «Panorama des fêtes et cérémonies du regne», *Ibidem*, p. 432. E incluso en Londres se representa la Asunción de la Virgen en 1522 para recibir triunfalmente a Carlos V. (ROBERTSON, J., «L'entrée de Charles V à Londres, en 1522», *Ibidem*, p. 179.)

[15]En la entrada de Ana de Austria en Burgos en 1571 hay un intento de huir «de las fábulas y alegorías que en otros recibimientos se han usado», y se escoge para ello temas de la Historia de España con que ilustrar los entremeses puestos en escena. SHERGOLD, N. D., *Op. cit.*, p. 241, n. 3.

la facción de Mahoma y la idólatra (cc. 4 y ss.). Y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal viene sugerida por la gracia perdida y recobrada posteriormente por el Bautismo, ese Bautismo que los cautivos habían pedido en su mayoría en Jano, convencidos por las enseñanzas de los dos sacerdotes que el propio duque había dispuesto a tal efecto.

Se asiste, pues, a todo un despliegue doctrinal expuesto a lo largo de la procesión de entrada. Porque además de los «misterios» representados en los carros, en la puerta principal que daba acceso a la ciudad se había fabricado un arco triunfal con tres invenciones, «en la una de las quales estava aparejado la Ascensión de Nuestro Señor a los cielos, y en la otra cómo baxó un choro de ángeles del cielo a la tierra y tomaron a Nuestra Señora en cuerpo y en ánima y la subían a los cielos; en la otra estava ordenado el baptismo de San Joan» (F. XXXV v.).

La arquitectura efímera[16], consustancial a estos recibimientos, entre sus muchas funciones —cambio de la ciudad real por la ideal, conexión con los triunfos de la Antigüedad, etc.— solía desempeñar la de dar cobijo entre sus arcadas a representaciones de este tipo[17], sirviendo así de marco escénico y de apoyatura para la tramoya efectista de que solía echar mano el espectáculo[18]:

> «Acabadas las palabras, se aparecieron en un cielo fabricado con muy sotil ingenio una gran suma de ángeles conçertados en un muy conçertado choro (...). Con la qual angélica música baxaron por sotil artificio dende el cielo hasta el arco triumphal donde se apareció Nuestra Señora orando en un contemplativo oratorio. E después de la haver coronado de una corona de gran valor, la tomaron e la subieron, al cielo cantando el cántico de la letra, que dezía: «Exaltata super choros angelorum».» (F. XXXVI r.)

[16] Véase la exhaustiva bibliografía dada sobre el tema por EGIDO, A., «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza. (Siglos XVI y XVII)», AA. VV., *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, C.A.I., pp. 9-78.

[17] La historia de la arcada es antigua. Su origen podría encontrarse en la *scena* del teatro helenístico. El papel de la arcada en el arte medieval permite reunir personajes encuadrados en escenas de igual importancia y separadas unas de otras. El teatro renacentista experimenta numerosos puntos de influencia, aunque ya hacia el final de la Edad Media declinaba esta forma artística ante las posibilidades de potenciación de los elementos laterales, que pueden albergar decorados realistas y contribuir a la creación de la perspectiva italiana. Véase: KERNODLE, G. R., «Déroulement de la Procession dans le Temps ou Espace Théâtral dans les Fêtes de la Renaissance». Jacquot, J. (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, I, París, CNRS, 1973, pp. 446-447. Para la relación de las arcadas con los retablos medievales, consúltese: PUYVELDE, L. van, «Les Joyeuses Entrées et la peinture flamande», Jacquot, J. (ed.), *Op. cit.*, II, p. 290.

[18] Sobre el atractivo que el público sentía por estas escenificaciones y las de comedias de santos y similares, y por la mezcla de sagrado y profano incluida en ellas, véase: CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978, pp. 101 y ss. Asimismo, son muy sustanciosas las apreciaciones de ROUX, E., «Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVIIIème siècle», Jacquot, J. (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, CNRS, 1968, 2.ª ed., pp. 252 y ss.

Cuando los sentidos están enajenados por la música y el movimiento, «un sabio hombre que los de aquel pueblo tenían aparejado» redondea la labor edificante subiéndose a predicar y «tomando por tema de su sermón las mesmas palabras de la letra» inscrita en la última de las arcadas del monumento triunfal. El recurso a lo dramático de este pasaje adelanta en varios años la extendida práctica audiovisual de la oratoria barroca[19]. El despliegue de medios sensoriales para la captación de voluntades tan característico del Barroco hunde sus raíces en el gusto por estos mecanismos espectaculares heredados en última instancia del teatro medieval[20].

La maravilla surte efecto, el espectáculo asombra y convence a la vez, y los cautivos «dixeron que querían agora de nuevo convertirse cathólicamente e ser informados de las excelencias de la fe y observar y guardar sus preçeptos y dexar y olvidar la vana y torpe ley o seta de Mahoma» (F. XXXVI v.).

La ficción, curiosamente, prefigura un acontecimiento sucedido en Zaragoza años más tarde, en 1573, y nos habla de forma inequívoca de la eficacia enajenadora de estos fastos espectaculares:

> «Mateo Galiano, esclavo de Alvaro Cerdán, escrivano de raciones, se baptiçó adulto de quarenta años, poco más o menos, con aver estado muy obstinado hasta esta edad, tratando y conversando con christianos. Tuvo principio su conversión el día del Corpus Christi, que viendo salir la procession del Santíssimo Sacramento de la Seo con tanta magestad, le movió Dios y començó a llorar, diziendo quería ser christiano»[21].

La doble intención del duque, lúcidamente explícita en el momento del aviso para la preparación de la entrada, queda cumplida con creces:

> «...porque los capitanes captivos y las otras gentes que con él llevava viessen ansí *la exçellencia del servicio divino* como *la grandeza de su poder,* para los atraher e animar al servicio de nuestra fe cathólica». (F. XXXV v.)

---

[19] Aunque no se ha de olvidar que, en cierta manera, entronca con la pedagogía de elementos sensibles de la Edad Media. Véase para el tema: MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 170 y ss.

Para los recursos teatrales de la oratoria, consúltese: OROZCO, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco,* Barcelona, Planeta, 1969, pp. 143-148.

[20] A este respecto puede consultarse: ARRÓNIZ, O., *Teatro y escenarios del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1977, pp. 172 y ss.

[21] La noticia en DORMER, D. J., *Dissertación del martyrio de Santo Domingo de Val (...) y del culto público,* Zaragoza, Francisco Revilla, 1668 (sin paginar).

Hasta aquí he atendido a la faceta «divina», pero como se podrá ver, lo «humano» también se desarrolla en la demostración de júbilo. Examinemos primero el recibimiento de Nápoles; en él se echa de menos la presencia de escenificaciones relacionadas con la Religión, pero hay, por el contrario, un espectáculo profano muy elaborado, igualmente montado sobre carros, esta vez de mayores dimensiones y con toda seguridad acoplados de forma similar a los que soportaban las representaciones de Autos Sacramentales en las festividades del Corpus[22], pues debían albergar:

> «una muy linda huerta proveída de muchos frutíferos árboles y de grandes frescuras en ella, con dos fuentes en medio que por sus caños la regavan, la qual toda era cercada de un rejado labrado. En la qual huerta estavan ençerrados muchos venados y corços, y conejos y raposos y otras maneras de animales domésticos, para que quando el rey y sus cavalleros llegassen a la huerta los soltassen por ella, y en seguimiento suyo muchos lebreles y galgos y podencos, los quales llevavan de las cadenas y traíllas.» (F. CII r.)

En la huerta, disfrazadas de monteros, se encuentran damas principales de la ciudad. Es de notar que esta mención de mujeres vestidas de hombre se adelanta en una decena de años al inicio del deambular de Lope de Rueda por la geografía peninsular y a las primeras noticias del uso del indumento masculino en mujeres de su compañía[23]. Si, como en el caso del recibimiento anterior, Basurto tiene presentes los modelos reales —y hay motivos para creerlo así—[24], podríamos pensar que esa práctica era ya normal en los

---

[22] Véase, entre otras obras del autor en colaboración con Shergold: VAREY, J. E., «La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid au XVIème et XVIIème siècles», Jacquot, J. (ed.), *Le lieu...*, pp. 215-225.

[23] Vid: BRAVO VILLASANTE, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español. (Siglos XVI y XVII)*, Madrid. Rev. de Occidente, 1955, pp. 54 y ss. En la página 35 se da noticia de la descripción de una dama montera en el capítulo CCCVIII del *Baladro del Sabio Merlín*, y se informa de la aparición de Lisarda, en el acto I de *El valor de las mujeres* de Lope, en hábito de cazadora (p. 226). Léase teniendo presente la reseña de B. B. ASHCOM, en *Hispanic Review*, XXVIII (1960), 43-62.

Recuérdese, por otra parte, que la figura puede relacionarse con la Diana mitológica. De hecho, en el Ommegang de Amberes del año 1571 se presentó un carro con una Diana cazadora. La noticia en WILLIAMS, S., «Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord-Maire de Londres», Jacquot, J. (ed.), *Les Fêtes...*, II, p. 356.

[24] Véase esta descripción de la suelta de animales en la coronación de Martín I en la Aljafería de Zaragoza, el año de 1399: «Salieron muchas trompetas y atabales con juegos de menestriles y detrás dellos una muy grande roca o peña hecha al natural; y en lo alto della avía una figura de leona parda muy grande, que tenía una grande abertura, como de herida, en la espalda izquierda. Desta roca, salida al patio, saltaron muchos conejos y liebres, perdizes, tórtolas y otras aves de diversas maneras que comenzaron a volar por el patio, y también salieron algunos javalís que regozijaron mucho la fiesta». BLANCAS, G de, *Coronaciones de los Sereníssimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, p. 77.

En 1636, en Córdoba, se convierten unas ruinas en un vergel en el que se sueltan lobos, corzos, jabalíes y toda clase de pájaros para adornar el paso de la procesión del Corpus, según recoge BONET CORREA, A., «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwán*, 5-6 (1979), p. 71.

entretenimientos cortesanos de la Corona de Aragón, o bien que sus avatares personales en Italia le llevaron a conocer la existencia de actrices en papeles masculinos.

Pero también en el tema de los diálogos que entablan con el visitante se adelanta Basurto a la evolución consignada para el tópico de la «caza de amor». Dámaso Alonso ha dejado constancia de la enorme difusión del tema en la poesía popular o semipopular del Siglo de Oro[25], pero circunscribe al siglo XVII la variación profunda del tema, al hacer a la mujer, en ocasiones, cazadora:

> «A cazar pajaritos
> sale la niña
> y en sus bellos ojos
> lleva la liga.»
> (*Primavera y flor de los mejores romances*, 1621).

Transcribo seguidamente la conversación que mantiene el rey con la princesa su hija, una vez que el visitante, intrigado por el artificioso huerto y por la suelta y persecución de los animales, sube al carro:

> Y passado el estruendo, passó junto al rey la princesa con su vestidura de monte y con una flecha en la mano y una hermosa aljava puesta, y un rico cuchillo de monte en la cinta. Y haviéndole visto, le llamó diziendo: «Dime, montero, ¿qué has avido de la caça?» «Señor, —dixo la princesa— en tan pequeña caça nunca hago presa». «Pues dime, montero —dixo el rey— ¿quál es la que más quieres?». «Señor, —dixo la princesa— la que no puedo tomar, que si la tomase no havría quien mejor caçasse que yo».

La comparación de la última respuesta de la princesa con el estribillo de esta composición de Juan del Encina:

> Montesina era la garza
> y de muy alto volar:
> no hay quien la pueda tomar.[26]

nos confirma que estamos asistiendo a la representación escénica de una temática lírica muy querida del ambiente renacentista, muestra de su gusto por las composiciones populares reelaboradas con elementos cultos.

Siguiendo con el repaso a la faceta «humana» de los recibimientos del *Don Florindo*, llama poderosamente la atención las

---

[25] ALONSO, D., «La caza de amor es de altanería», *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª ed., p. 275 y n. 12.

[26] Recogido en *Ibidem*, p. 275.

escuetas referencias con que despacha el autor la participación de los gremios en la abigarrada exhibición de los oficios ciudadanos que sabemos hacía las delicias de tantos soberanos de la época. Esta pobre mención es la única noticia alusiva al colorista desfile popular:

> «E llegados a la vista de la villa, salieron con muchos juegos y danças ansí los varones como las mugeres, los quales ivan con una solempne processión.» (F. XXXV v.)

No se olvide que nos encontramos ante un libro de caballerías, digno representante de un género idealizado y aristocratizante por excelencia, nada interesado en enfocar hacia el estamento bajo, de no ser para complacerse en el papel protector de la nobleza:

> «Ansí fue el rey con todo su poder entrado en la ciudad con los pobres que hasta el palacio le acompañaron, a los quales mandó dar limosna.»[27] (F. CIII r.)

No podía faltar, sin embargo, el festejo taurino, «porque entre las fiestas más señaladas se tenía aquélla por más estimada» (F. XXXVI v.). Atestiguado desde el siglo XII en acontecimientos relacionados con la monarquía[28], la impericia imaginativa —¿o simplemente satírica?— de Basurto lo disfraza de ¡carreras de dromedarios!, en las que los nobles esperan la acometida de los exóticos animales como si se tratase de los tradicionales astados. Y el asunto de su suspensión por parte de los Jurados de la villa da pie para una extensa discusión sobre la conveniencia de conjugar las fiestas «espirituales» con las «temporales», acabada con el triunfo de la posición del duque Floriseo y sus caballeros, que al día siguiente «corrieron los dromedarios con mucho regozijo» por plazas engalanadas al efecto.

Y, por último, como en toda fiesta que se preciase, el contento finaliza, venida la noche, con «grandes luminarias por toda la ciudad», indicadoras de la atracción que el hombre renacentista, obligado a sufrir largos períodos del invierno en habitáculos poco regalados por la luz diurna[29], sentía por dichos juegos de luces que cambiaban la triste apariencia cotidiana de calles escasa o nula-

---

[27] La costumbre de repartir limosnas en estos fastos la atestiguan también las crónicas: «E allende de las otras limosnas que cada día suele facer en estas fiestas de su magnífico matrimonio, fizo muy muchas, así a yglesias e monesterios como a otras personas religiosas e de otros estados que lo avían bien menester» leemos en los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* ya citados (p. 60).

[28] Cossío, J. M. de, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, 4.ª ed., vol. I, pp. 640 y ss.

[29] Véase Hale, J. R., *La Europa del Renacimiento. 1480-1520*, Madrid, siglo XXI, 1973, p. 43.

mente alumbradas durante la noche. Es el mismo sentimiento que, exacerbado en el Barroco por lo que tiene de efímera ilusión de dominio sobre la Naturaleza, se convertirá en tópico literario recogido en multitud de textos[30].

Llegados al final de nuestro recorrido festivo, viene ahora el momento de establecer un balance de los episodios estudiados: nos hemos encontrado con un desarrollo que se ajusta fielmente a los hitos que van jalonando el acontecimiento triunfal en la época, con una especial atención a las representaciones teatrales sobre carros, relacionados en un caso con los de asunto religioso propios de la procesión del Corpus, y en otro con los profanos ligados a entretenimientos cortesanos. Desde el aviso previo de la visita para su preparación hasta el fin de fiestas reservado a las travestidas carreras de toros y la nocturna alegría de los juegos luminosos, pasando por el cortejo procesional de gremios, aludido escuetamente, y por los arcos triunfales efímeros, escenario de movimientos espectaculares de tramoya, todo denota un profundo dominio de los elementos puestos en funcionamiento en el mecanismo festivo de las entradas reales.

Zaragoza, en donde consta residía Basurto desde 1528 al menos, es un centro experimentado en el montaje de este tipo de efemérides. Sus calles habían visto el paso de múltiples cortejos de coronación de los reyes aragoneses, sus salones cortesanos se habían regocijado con el despliegue fastuoso de entremeses y divertimentos señoriales. La ciudad es una encrucijada de caminos en el Noreste peninsular y su situación próxima, geográfica y políticamente, al Levante innovador y puntero en el desarrollo teatral, y aun a la Italia pionera en lo escénico, la hace foco de extensión de técnicas y mecanismos dramáticos hacia las tierras castellanas[31]. De esa forma, a falta de datos más seguros, se podrían explicar algu-

---

[30] MARAVALL, J. A., *La cultura...*, pp. 492 y ss. Consúltese también el capítulo correspondiente a las luminarias en la obra de PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982. Y el artículo de CHRISTOUT, M.-F., «Les feux d'artifice en France de 1606 à 1628. Esquisse historique et esthétique», Jacquot, J. (ed.), *Les Fêtes...*, I, pp. 247-257.

[31] Al margen de las obras generales que se ocupan del origen y desarrollo del drama y la escena peninsulares, véase concretamente: GARCÍA DE LA CONCHA, V., «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*, Zaragoza, Universidad, 1977, vol. V, pp. 135-175. Y del mismo: «Teatro medieval en Aragón», AA. VV., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1984, pp. 35-49.

Puede consultarse al respecto el comentario de la sabrosa anécdota de Mosén Borra en la coronación de Martín I, en BLECUA, J. M., «Fiestas en la Aljafería y entremeses», *La vida como discurso. (Temas aragoneses y otros estudios)*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, pp. 42-44. Una exposición integradora de las noticias del antiguo reino se encontrará en el capítulo que ha preparado Aurora Egido sobre la literatura para el *Libro de Oro de Aragón* (en prensa).

nas de las innovaciones mencionadas en el segundo de los recibimientos y la conjunción de oratoria y recursos plásticos que en el primero de ellos apunta hacia la extendida práctica barroca.

Hay que pensar, pues, que al margen de circunstancias biográficas desconocidas que pudieran haberle comprometido en algún otro acontecimiento similar al de la entrada en Zaragoza de la esposa de Carlos V, la tradición local debió de pensar en el autor a la hora de incluir tan por extenso la relación de esos capítulos festivos en su novela. Sin embargo, esa descripción no constituye un núcleo aislado en el conjunto del libro, pues en él se encuentra gran cantidad de páginas dedicadas a relatar torneos, justas y pasos organizados de acuerdo a los cánones de la época. Esa especial atención a las solemnidades nos habla de la atestiguada tendencia del estamento noble a contemplarse en espectáculo entre sus propios componentes y a comportarse dramáticamente ante los ojos maravillados de los grupos inferiores en la escala social. Pero a su vez deja constancia del continuo trasvase de elementos ficticios hacia los hábitos caballerescos y de su contrapartida literaria, que deja abiertas múltiples fisuras por las que, aun tamizados por el filtro aristocrático, van entrando en este género de libros, idealizados y evasivos, elementos que forman parte de la realidad renacentista[32].

[32]«D'une certaine façon, les romans de chevalerie sont d'immenses fêtes écrites où transparaît, sinon une vérité littérale, du moins la propension de l'aristocratie à l'imaginaire, qui est elle aussi, à un autre niveau, une essentielle vérité». ROUBAUD, S., *Art. cit.*, p. 337.

ARAGONESISMOS EN «LA GENTE DE MI TIERRA», DE CRISPIN BOTANA

ROSA JUSTES CARILLA
JESÚS VÁZQUEZ OBRADOR
Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. Huesca

Este trabajo tiene la finalidad de presentar la nómina de las voces aragonesas encontradas en la obra titulada *La gente de mi tierra en las fiestas del Pilar de Zaragoza* (serie primera), publicada en Madrid (1900) y reeditada en Zaragoza (1976) por la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja[1], cuyo autor fue Crispín Botana, seudónimo de Cosme Blasco y Val (Zaragoza, 1838-1900). Catedrático de Instituto y Universidad, cronista oficial de varias ciudades aragonesas, escritor variado y polifacético, destacó en el terreno histórico y literario, pues publicó, además de obras costumbristas de ambiente aragonés, varios libros de texto, de geografía e historia tanto local como general. Fue, sin duda, uno de los más interesantes baturristas aragoneses[2].

En realidad, poco se ha dicho sobre la presencia de elementos lingüísticos aragoneses en la literatura de tipo baturrista[3], la cual, bien es cierto, se caracteriza más por la presencia de vulgarismos pertenecientes a todo el ámbito hispánico que por la de aragonesismos. No obstante, algunos de los escritores encuadrados dentro del baturrismo introducen vocabulario aragonés, debido proba-

---

[1] Dicha reedición es la que nosotros hemos usado.

[2] Cfr. SÁNCHEZ PÉREZ, José Augusto, *Mosaico baturro*, Madrid, 1953, pp. 43-49; DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, *Cuentos, recontamientos y conceptillos aragoneses*, I, Zaragoza, Librería General, 2.ª ed. 1981, pp. 154-67; LACADENA, Ramón de, *Vidas aragonesas*, Zaragoza, 1972; CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, 1934.

[3] Hasta la aparición de *Aspectos del habla popular aragonesa en Gregorio García Arista*, de M.ª Angeles Maestro Gracia (Zaragoza, IFC, 1980), y según manifiesta T. Buesa en el prólogo, no se había publicado ninguna «monografía dialectológica sobre una obra costumbrista baturra» (p. 3); (citado Maestro).

blemente a que era empleado por el pueblo llano en su conversación. Por ello, consideramos que sería conveniente realizar un estudio lingüístico exhaustivo de toda la producción baturrista, pues sólo de esa forma podría establecerse el grado de difusión aproximado de que gozaban los términos aragoneses. Asimismo, podrían señalarse otros hechos, como, por ejemplo, términos no registrados en diccionarios, vocabularios, repertorios, o alguno que aun estándolo, tuviera distinto significado.

En cuanto a nuestro repertorio, hemos desechado los términos pertenecientes al castellano vulgar, se usen o no en parte de Aragón, por considerarlos no específicamente aragoneses. Es decir, voces como *barcón, juerza* 'fuerza', *sus* 'os', *truje* 'traje', o expresiones como *cace* 'que hace', *ma* 'me ha', y otras muchas de esa clase presentes en la obra, no deben buscarse aquí, pues se trata de elementos castellanos adaptados a la fonética, morfología o sintaxis vulgares[4]; tampoco los nombres propios, sean de persona o lugar, ni los apodos. Se registran únicamente los términos que pueden adscribirse lingüísticamente al aragonés.

Debido al límite de páginas requerido para elaborar el trabajo, no hemos documentado cada una de las voces de forma exhaustiva, pues tal forma de proceder hubiera alargado en demasía el artículo. Por ello, tan sólo se hace referencia continua a los diccionarios aragoneses hoy por hoy más consultados: los de PARDO y ANDOLZ, si bien en ocasiones también las hay a otros estudios (vid. bibliografía). Que hagamos mención frecuente a las obras antedichas no quiere decir que cualquiera de las voces no pueda localizarse en otros de los muchos repertorios y estudios sobre el aragonés no citados en la bibliografía. Finalmente, indicar que después de cada voz van, entre paréntesis, la página y la frase de donde se ha extraído aquélla.

---

[4]Sobre las características del habla vulgar y rústica pueden verse MUÑOZ CORTÉS, M., *El español vulgar*, Madrd, 1958; LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, 8.ª ed., pp. 465-475.

REPERTORIO

abadejo (p. 24: po el camino me comeré el *abadejo*). Es voz general con el valor de 'bacalao' (Andolz).

abonico (p. 34: si tú estás en Zaragoza y vas *abonico*). Andolz (s.v. *bonico, a*) 'despacio', poco a poco.

abríos (p. 24: necesitaremos allí un puesto aonde meter los *abríos*). Borao recoge el sentido genérico de 'bestia', mientras Andolz precisa algo más: 'bestia de carga o labor'.

sacarraza (p. 60: como linsulten u prevoquen u le pisen una miajica la coda, desiguido *sacarraza*). Del verbo *acarrazarse* 'echarse sobre uno asiéndole fuertemente' (Andolz y Pardo).

acarrazau (p. 49: siempre quié estar *acarrazau* a la teta). Participio adjetivado del verbo *acarrazar* 'agarrafar' (Pardo, Andolz). Falta en ambas obras dicho adjetivo.

aclocadica (p. 35: que la trujieran los angelicos *aclocadica* en una coluna). Diminutivo del adjetivo *aclocada,* 'puesta de cuclillas' (Pardo y Andolz, s.v.).

acotoladica, -o (p. 21: estaba muy arguelladico y tan *acotaladico* como se crían en las zuidaes); (p. 40: que me tenían á saber qué mantuda y *acotoladica*). Sin documentar en los trabajos consultados. Derivado del participio adjetival *acotolado, -a,* del verbo *acotolar* (ver la siguiente).

acotolas (p. 50: miá que si te *acotolas,* ya no echas luz en toa tu vida). Borao registró *acotolar* 'aniquilar, acabar con alguna cosa, especialmente con los animales y frutos de la tierra'; pero aquí van mejor los valores de 'esconder, arrinconar' (Andolz).

achiprada (p. 74: y hasta la camisa la llevo *achiprada*). Participio adjetival del verbo *achiprar* 'mojar del sudor', según Andolz (s.v.).

afeuto (p. 86: paice que ya la mire con más gusto y *afeuto*). Significa 'afecto'. Falta en Andolz.

agora (p. 21: y *agora* no ha tropezau dótri). Se usa con el sentido de 'ahora' (Andolz, s.v.; Maestro, p. 38).

aiciones (p. 91: en cuanto veo estas malas *aiciones*). Pardo (s.v. *ación*) 'acción'. Se ha formado mediante la vocalización en *i* de la primera *c* del grupo consonántico *cc*.

aladro (p. 32: lo primero de too, un güen *aladro*). Voz recogida en numerosos puntos aragoneses para designar el 'arado' (Borao, Pardo y Andolz, s.v.).

albaitar/albeitar (p. 20: Es el siñor Roque el *albaitar*), (p. 59: ni el chico es burro ni yo *albeitar*). Andolz registra ambas voces para 'veterinario'.

algachofa (p. 76: ¿Las oído, morros de *algachofa*?). Se designa con esta voz la 'alcachofa', significado que tiene cierta variedad de significantes parecidos, según las zonas.

algarrofas (p. 30: ensalada, mengranas, *algarrofas,* peras). Equivale a 'algarrobas' (Andolz).

amprau (p. 60: ¡calla tú! ¡Moño *amprau*!) Participio del verbo *amprar,* general en todo Aragón para 'prestar' o 'tomar prestado' (Borao, Pardo y Andolz, s.v.).

andorga (p. 39: mételo así en la *andorga*). Andolz (s.v.) lo recoge como 'buche, estómago', pero parece que no es palabra originariamente aragonesa.

ansas (p. 89: me agarraré bien a estas *ansas* del ventano). Andolz (s.v.) 'asa'.

ansias (p. 68: con unas *ansias* que se paicían a las de la muerte). Andolz (s.v.) 'náuseas, dentera'.

antimás (p. 41: *¿Antimás* si gosa aprender pa musico...?). Pardo y Andolz (s.v.) 'además'.

antiparte (p. 22: *Antiparte,* que tendrían muchisma de razón). Pardo y Andolz (s.v.) 'aparte de eso, además'.

arguellau (p. 27: miá questé *arguellau* y redotan). Extraído del verbo *arguellar,* de uso general para 'desmedrar, adelgazar' (Pardo y Andolz, s.v.)

arguelladico (p. 21: estaba muy *arguelladico* y tan acotoladico). Diminutivo de la voz anterior, recogida por Andolz con el sentido de 'desmedrado'.

arraclán (p. 79: cuna picadura davispa ú *darraclán*). Ya lo registra Borao como 'alacrán'.

arramblar (p. 42: too se lo llevan y con too *arramblan*) Del verbo *arramblar* 'llevarse uno con codicia muchas cosas o todas las de una especie' (Borao, s.v.).

arri (p. 45: ¡*Arri* Morica!). Según Andolz, se trata del 'grito para que anden las caballerías' (s.v.).

artulario (p. 75: de metese aquí con ese *artulario*). Pardo (s.v.) 'conjunto de cosas muebles', 'conjunto de cosas para un oficio'. Sin embargo aquí no tiene idea de pluralidad, pues se refiere a una escopeta.

asín (p. 28: *Asín* quel siñor de Espaltero subió arriba). Borao (s.v.) 'así'.

asinas (p. 20: y *asinas* que se le pone elante). Andolz (s.v.) 'así'.

aturaba (p. 39: cuando tenía relajau el estómago y no me *aturaba* na en él). El verbo *aturar* está muy documentado con el valor genérico de 'detener', 'parar'. Borao y Pardo (s.v.) 'hacer asiento en algún punto', 'hacer parar las bestias'.

ausoluta (p. 72: y se le mira como la raina *ausoluta* de toos aquellos pueblos). Falta en los repertorios citados. Equivale a 'absoluta', con vocalización de la *-b-* del grupo *-bs-*.

azanorias (p. 126: con habas, bisaltos y *azanorias*). Andolz (s.v.) 'zanahoria'.

badina (p. 35: Por tóas las partes se hacen *badinas*). Se emplea aquí en la primera acepción que trae Pardo: 'balsa de agua detenida en los caminos'.

barandau (p. 96: ¡Si eso es igual cun pilón de *barandau*). Andolz (s.v.) 'pasamanos'.

batiaguas (p. 33: gayatas y muchos *batiaguas*). Muy empleada junto con su variante *bateaguas* para el 'paraguas' (Borao, Pardo y Andolz, s.v. *bateaguas*).

bisaltos (p. 126: con habas, *bisaltos* y azanorias pa su chico). Es voz general en casi todo Aragón para los 'guisantes' (Borao, s.v.).

bolau (p. 28: ú agua con azucal ó con un piazo e *bolau*). Borao (s.v. *bolado*) 'pan de azucarillo'; Andolz, s.v. *bolao*, 'azucarillo'.

bonica (p. 31: con una tela a saber qué *bonica*). Pardo y Andolz (s.v. *bonico*) 'bonito, -a'.

botigas (p. 101: pa que no los vean en dos u tres *botigas*). Está documentada con el valor de 'tienda' (Borao, Pardo y Andolz, s.v.).

botiguería (p. 33: lo cabrá po las calles será mucha *botiguería*). Sin registrar. Por el contexto y formación morfológica ha de designar un 'conjunto de tiendas'.

botiguero (p. 87: en aquella tertulia del tio Saca-buches el *botiguero*). Pardo y Andolz (s.v.) 'tendero'.

cabezana (p. 19: no se lolvide de traime la *cabezana*). Pardo (s.v.) 'cabestro'.

cabezos (p. 36: montes, ribazos, *cabezos* y tozales). Curiosamente falta en Pardo y Andolz, a pesar de ser una voz muy arraigada en Aragón, como demuestran la toponimia y su antigua documentación medieval[5]. Equivale a 'cerro', 'altozano'.

caldelina (p. 118: hi crido yo que era *caldelina*). Variante fonética de apelativo casi general *cardelina* 'jilguero', ya en Borao (s.v.).

calderizo (p. 40: morcillas recién sacadas del *calderizo* del mondongo). Pardo y Andolz (s.v.) 'llar'.

callizo (p. 77: por un *callizo* ancho que licen de San Alifonso). Se registra con varios significados, siendo el más difundido el de 'callejón'. Sin embargo aquí se aplica a una calle más bien ancha y larga.

caloyico (p. 124: aunque es *caloyico* aún, comienza a escurrir). Diminutivo de *caloyo,* muy difundido en altoaragonés con el valor de 'cabrito o cordero recién nacido o no nacido pero ya formado' (Pardo). Pero en el texto se aplica, por traslación significativa, a un niño.

camajuste (p. 95: cuando abaja los brazos y abre las garras, paice su cuerpo un *camajuste*). Pardo (s.v.) 'escalera para coger olivas', 'escalera de mano más estrecha por la parte superior con el fin de asegurarla entre las tajas o ramas gruesas'; Lázaro, p. 17, 'persona que estorba por su corpulencia'.

---

[5]Cfr. FRAGO, J. A., *Toponimia del campo de Borja,* Zaragoza, IFC, 1980, pp. 57-59.

cañutas (p. 118: arriba unas *cañutas* u chirimbolos pa meter las velas). Pardo le da el valor de 'tubo cilíndrico cortado por un extremo horizontalmente y oblicuamente por el otro, formando como un pico o boquilla; lo emplean para sacar el líquido de los toneles y de esta forma para facilitar el que entre el aire a la vez[6]. Por el contexto, y puesto que esta voz se aplica a unos candelabros, conviene la primera parte de la definición dada por Pardo, deduciendo asimismo que no sólo se aplicaba dicha voz a los toneles.

caramuello (p. 31: carros grandes llenicos de paja u leña con *ca*ramuello). Pardo y Andolz (s.v.) 'colmo'.

caraute (p. 22: qué *caraute* tiene más melosico). Sin registrar. Sí que hemos encontrado *caráuter* 'carácter' (Andolz; Maestro, p. 22).

carraclas (p. 53: vendiendo... tambores y *carraclas* pa los chicos). Está muy difundida con el valor de 'carraca'.

carramanchones, a (p. 21: y asinas *a carramanchones,* sasubían y sabajaban por la paja). Es una locución que significa 'a horcajadas' (Pardo y Andolz, s.v.).

carraña (p. 40: ¡*carraña* me da é velos á los dos!). Borao (s.v.), 'ira, enojo'.

casco (p. 46: tiene caa *casco* e naranja). Pardo (s.v.) 'piel que cubre la nuez o almendra cuando están verdes', 'cascote'. Como puede verse aquí, tiene un significado más amplio, pues se aplica a la peladura de la naranja.

casilicio (p. 22: en el *casilicio* que vive Don Rafael). Pardo lo registra con el sentido de 'casa con habitaciones muy grandes'.

catrosca (p. 104: y se le pasa la edá u se queda *catrosca*). Andolz (s.v.) 'aviejada, solterona'.

celebro (p. 27: iría enseñando too el *celebro*). A pesar de que no se encuentra en Pardo (sí en Andolz, en adiciones) es muy común en aragonés, y ya fue documentada por Kuhn (p. 106) en varios lugares oscenses. Además de esta voz aparece el adjetivo *celebral* (p. 68), que no hemos documentado.

---

[6]Andolz no recoge la detallada definición de Pardo; se limita a registrar la acepción de 'grifo' (s.v.).

cerollas (p. 27: una vez estuve en su casa pa la Pascua é las *cerollas*). Andolz (s.v.) *zerolla* 'acerola'.

cerollo (p. 30: ¡Miá pues este *cerollo*!). Usado como insulto con el valor de 'tonto', 'torpe'. Falta en Andolz con esta acepción.

ciemo (p. 51: veste a acarriar *ciemo* pal tío Cascarrioso). Variante fonética con paso de *f*— a *c*— del apelativo *fiemo* 'estiércol' general en Aragón. Se documenta *ciemo* en Lázaro, p. 17, y Monge, §§ 5a y 18.

cinojo (p. 23: ¡qué *cinojo*!). Al igual que en la voz anterior, se observa un cambio de la *f*— inicial (de *finojo*) en *c*—. En este caso se usa como insulto, con valor desconocido, pues ningún repertorio lo cita con ese valor.

cobalto (p. 133: malargaré en una corridica a una calle del *cobalto* del mercau). Pardo: 'parte superior de un lugar'.

coda (p. 21: no pesaba el pobrecico lo que pesa la *coda* de un cordero modorro). Está muy extendido este apelativo con el valor de 'cola' (ya en Borao).

comenencias (p. 23: en las zuidaes hay muchisma riqueza y mu*chas comenencias*). Andolz (s.v.) 'conveniencias'; Monge, § 3

conque (p. 61: le daré á usté sais con el *conque* de que me ha é guardar usté la burra). Andolz (s.v.) 'condición'.

contino (p. 34: la juente cay en metá de una plaza, que echa agua de *contino*). Equivale a 'continuamente' (Andolz).

corderetas, en (p. 21: otras veces se ponían *en corderetas* los unos en los otros). Pardo y Andolz: 'a horcajadas'.

corrinche (p. 21: luego golvía á metese en el *corrinche* con los críos). Pardo (s.v.) 'reunión de personas en que se murmura de todo'. Se encuentra en p. 44, el diminutivo *corrinchico*.

corrompición (p. 25: ¡que *corrompición* de cosas, qué guirigay). Pardo (s.v.) 'molestias, inoportunidades, impertinencias'.

corrucatas (p. 32: «niñeras mu resaláas y medio *corrucatas*»). Se trata del participio pasado del v. *corrucar*, 'arrugar', 'secar', 'encogerse para ocultarse o resguardarse del frío' (Pardo). Es voz que responde a la fonética aragonesa, pues conserva la —*t*— sin sonorizar.

corrutaca (p. 130: el sobrino de la señá Petronila la *corrutaca*) Pardo (s.v.) *corrutaco* 'persona pequeña y gorda', 'tieso, ágil'.

cosa (p. 29: y se puicir que no vi *cosa*). General con el valor de 'nada'.

coscarana (p. 50: Debías de dale güenas plateradas de sopas de pan u *coscarana*). Pardo: 'torta delgada y seca'.

costeras (p. 21: y bajar a cotenas por las *costeras* con los otros críos). Es término muy difundido: 'ladera, cuesta' (Arnal y Andolz, s.v.).

costeroncico (p. 37: aquí en este *costeroncico* escansaremos un rato). Diminutivo del apelativo *costerón,* 'cuesta pequeña y muy pronunciada' (Pardo y Andolz, s.v.).

cotenas, a (p. 21: y bajar *a cotenas* por las costeras). Pardo registra *en cotenas* 'a horcajadas sobre las espaldas o los hombros'.

craba (p. 74: pan amacerau y más blanco que la leche é *craba*). Es voz casi general para 'cabra' (Pardo y Andolz).

crabitos (p. 31: Hasta en el mismo mercau te venden *crabitos* muertos). Equivale a 'cabritos'; falta en los repertorios manejados.

crebaderos (p. 71: un catarrazo mu fuerte acompañau de *crebaderos* de cabeza); en p. 37 aparece *crebaeros.* Faltan en los diccionarios habituales; su significado será el de 'quebradero'.

crebanto (p. 98: déjame á mi que paezca de las relajaciones y el *crebanto* del pecho). No la hemos encontrado en los repertorios manejados; significará 'quebranto'. Pardo trae *crebantoso.*

crebazas (p. 30: no tacen mal los callos ni las *crebazas* de los pies; y p. 101). Arnal, 'grietas en las manos por el frío, trabajo duro'; 'sabañones'; también en Lázaro, p. 18, y Monge, § 6.

crostonet (p. 72: con un *crostonet* de pan moreno)[7]. Sin registrar en las obras manejadas. Diminutivo de *crostón* 'mendrugo de pan seco' (Pardo y Andolz, s.v.).

cualisquier (p. 27: Eso de tener agua a *cualisquier* hora es mu rico). Sin documentar; será lo mismo que la voz siguiente.

cualsiquier (p. 67: la cabeza se latonta á *cualsiquier*). Pardo y Andolz, s.v. *cualsiquiera* 'cualquiera'; Maestro, p. 43.

---

[7]Esta voz se pone en boca de un montañés oscense, concretamente del pueblo de Oz, en el valle de Tena. En adelante indicaremos siempre las voces usadas por él, pues algunas pudieran ser específicamente altoaragonesas, casos de *enta* o *mulier* (sic) (=*muller* 'mujer').

cuantimás (p. 96: con que *cuantimás* los dineros). Falta en Andolz; en Maestro, p. 43: 'cuanto más'.

cuescos (p. 87: soltando seguidamente varios *cuescos*). Pardo: 'ventosidad sin ruido'.

curcusir (p. 117: nus enseñaba a coser, *curcusir,* rebitiar). Falta en Pardo y Andolz, pero sin embargo sí que recogen *curcusú,* 'corcusido', y *curcusido,* 'cosido zafio', respectivamente.

currucada (p. 79: dandole una castaña *currucada* y casi negra). Es lo mismo que *corrucata* (vid. supra).

currusco (p. 50: esbézalo luego y dale güenos *curruscos*). Pardo y Andolz (s.v.) 'cuscurro de pan'.

cutio (p. 44: los que siempre estamos *cutios* en los lugares). Pardo: 'constante, que obra seguidamente y callado'; Andolz: 'constantemente'.

chaminera (p. 46: ¡que ahumareda echa por la *chaminera*!). Voz muy extendida en aragonés. Pardo y Andolz (s.v.) 'chimenea', también en Monge, § 4a.

chandra (p. 89: por descuidada, por mala *chandra* y por abandonada). Se utiliza mucho. Pardo y Andolz (s.v.), *chandro* 'vago, haragán, gandul'.

chaparrazo (p. 24: me tiraré güen *chaparrazo* e vino). Pardo además de la acepción de 'chaparrón, chubasco' trae la que conviene a nuestro texto: 'trago grande de vino'.

charra (p. 126: *charra* más que una cotorra). Del verbo *charrar* 'charlar mucho', de uso cotidiano en Aragón.

charrador (p. 126: en casa es mu *charrador*). Pardo (s.v.) 'que habla mucho'.

chavisques (p. 35: por toá las partes se hacen badinas y *chavisques*). Pardo y Andolz: 'lodazal', 'barrizal pisoteado'.

chichorra (p. 25: es que me guelvo pipitoria y *chichorra* y veneno). Pardo 'chicharrón'.

chinflaina (p. 19: comprale al chico una *chinflaina* que chufle bien). Será una variante de *chuflaina* 'flauta, silbato' (Pardo). En Arnal se recoge *chinflaina* pero con un sentido muy diferente, que no conviene a nuestro contexto.

chuflar (p. 64: miá que va a *chuflar* luego ese hombre) (*chufla,* p. 44; *chuflando,* p. 51; *chufle,* p. 19). General con el valor de 'silbar'.

chufletazos (p. 44: con esa barbaridá é *chufletazos*). Falta en los repertorios. Equivaldrá a 'silbidos fuertes'.

chulletas (p. 72: las melecinas y unas *chulletas* de cecina). Se pone en boca del montañés tensino. Diminutivo en *-eta* de *chulla* 'lonja de tocino blanco' (Pardo y Andolz).

churrión (p. 117: sin una mancha ni nengún *churrión*). Pardo: 'churrete', 'mancha de pringue'.

defeuto (p. 70: ese *defeuto* tenía tamién Fidel). Andolz (adiciones) 'defecto', con el mismo tratamiento fonético que *afeuto.*

dende (p. 19: *dende* qui entra en los ocho u los que sean). Andolz, 'desde'. Está muy documentada en Aragón; Monge, § 33.

dentran (p. 68: a dos por tres le *dentran* unas lloraderas). Del verbo *dentrar* 'entrar' (Andolz).

devanta (p. 27: se *devanta* al alba); (p. 30: ice can *devantau* muchos idificios). Del verbo *devantar* 'levantar' (Andolz, s.v. *debantar*).

devantales (p. 103: pues si hay hombres que llevan *devantales*). Andolz (con —*b*—) 'delantales'.

dimpués (p. 21: *dimpués* de véselo tan guapico). Andolz (s.v.) 'después'.

dinés (p. 83: andan escasos los *dinés*) (en boca del tensino). Pardo (s.v.) 'dineros'.

diquiá (p. 19: con que, güena gente, *diquiá* la güelta). Andolz (s.v.) 'de aquí a', 'hasta'.

dispués (p. 24: *dispués* el que antes allegue, que se aspere). Andolz (s.v.) 'después'.

efiemerones (p. 47: ¡*efiemerones* querrás dicir!), Pardo y Andolz recogen *efemerones* 'fiebre alta y pasajera generalmente en los niños'.

eleitricidá (p. 34: y que licen la *eleitricidá*). Falta en los diccionarios; será la 'electricidad', con vocalización de la *c* implosiva de *ct.*

empeltricos (p. 68: unos *empeltricos* pa plantalos en mi güerto). Diminutivo de *empeltre* 'olivo injertado' (Pardo y Andolz, s.v.).

empentones (p. 101: de cuando en cuando le da pizcos y *empentones*). General en Aragón como 'empujón' (Pardo, Andolz), incluso lo registra el DRAE como aragonesismo.

emprencipiaron (p. 29: *emprencipiaron* a gritar). Del verbo *emprencipiar,* 'empezar' (Pardo y Andolz, s.v.).

en (p. 73 (en boca del montañés): si siñor, sí *en tengo* más). Partícula pronominal con diversos valores; el que aquí conviene es 'de ello', refiriéndose a algo ya dicho antes. Es propia hoy del altoaragonés, pero antiguamente debió de estar extendida por amplias zonas de Teruel y Zaragoza.

enantes (p. 102: ese tio quimos visto *enantes* sería piculín). Andolz (s.v.) 'antes'; Monge, § 33.

encarrañar (65: pa no hacer *encarrañar* a tu tio). Pardo y Andolz, (s.v.) *encarrañarse* 'enfadarse'.

ende (p. 20: *ende* que tuvo la tocaúra). No se registra en Pardo ni Andolz. Sin embargo, lo hace Mott, p. 47, con el sentido de 'desde'.

endenantes (p. 25: apiazando la conversación de *endenantes*). Sin documentar en las obras manejadas; equivale a 'antes'.

enfurruscase (p. 91: lo ques agora hay motivo pa *enfurruscase*). Andolz cita *enfurrucar* 'enfadar', que será lo mismo, mientras que el DRAE da aquélla como aragonesismo.

enrreligue (p. 75: que se me *enrreliguen* los *niervos*). Pardo (s.v. *enreligarse*) 'enredarse, entrelazarse'.

ensalada (p. 30: toas las hortalicias que quiás pidir: *ensalada,* mengranas...). General con el valor de 'lechuga'.

ensundias (p. 48: sacales las entrañas u las *ensundias*). Pardo (s.v.) 'enjundia'; Andolz (s.v.) 'manteca de cerdo rancia'.

enta (dicho por el tensino: los montañeses quimos nació *en tallárriba*). Preposición usada en aragonés generalmente para 'hacía, a' (Pardo y Andolz, s.v.).

esbaricé (p. 103: *mesbaricé* y me caí de memoria). Del verbo *esbarizar* 'resbalar' (Andolz).

esbanzara (p. 88: hicieron tomar las tazas de te con anises al arreo, pa que *esbanzara* por onde pudiere). Andolz (s.v. *esbanzar*) registra el significado de 'romper el tiempo en aire o lluvia', que aquí no conviene, pues parece tener un valor más general (en sentido figurado): 'descargar o liberar del cuerpo un alimento que ha sentado mal'.

esbezar (p. 50: *Esbézalo* luego y dale guenos curruscos). Andolz (s. v.) 'quitar las crías a su madre', 'destetar' [8].

esbezau (p. 97: ¿ya han *esbezau* al chico?). Participio adjetival del verbo anterior.

escocote (pue *quescocote* un poquico el sueño). Del verbo *escocotar* 'desnucar' (Pardo y Andolz). Sin embargo, no es este el significado de nuestro texto. Parece tener más bien el de 'descabezar un sueño'.

escomenzaron (p. 29: *escomenzaron* a pasar formaus). Del verbo *escomenzar* 'comenzar' (Pardo y Andolz, s.v.).

escotolate (p. 106: dende quimos abajau del tren, no haces más *quescotolate*). La significación más apropiada en este caso es la recogida por Arnal (s.v. *escotolar*): 'rascarse, moverse indicando molestia y nerviosidad'.

esgalichau (¡El esgalichau ese!). Pardo y Andolz (s.v.) 'alto, delgado y desgarbado'.

esmelicabais (p. 108: ¡si aoyerais a las criadas, sus *esmelicabais* de risa). Del verbo *esmelicar,* muy extendido hoy en el Altoaragón con el valor de 'fatigarse de reír' (Pardo y Andolz).

espeletálos (p. 70: paician a los de los conejos cuando los matan pa *espeletálos*). No hemos registrado *espeletar;* probablemente se ha de tratar de una variante fónica del verbo *espelletar,* muy común en aragonés con la significación de 'despellejar' (Andolz, s.v.).

estonces (p. 25: por *estonces* vendrá de Madri un tio deste). Andolz (ad.), 'entonces'.

estorruciase (p. 21: Too su dios era *estorruciase* pol pajar). Del verbo no documentado *estorruciar,* variante de los más comunes *esturruzar(se)* o *estorrozar(se),* 'caer(se)', 'deslizar(se)', 'arrastrar(se)' (Pardo y Andolz, s.v.).

---

[8] En Pardo (s.v. *desbezar*) aparece otro significado.

estozolemos (p. 57: así nos librará Dios de que nus *estozolemos*). Del verbo *estozolar,* 'estozar', 'descalabrar' (Pardo y Andolz, s.v.). Hay en la obra otras formas pertenecientes a este verbo, que indicamos a continuación (p. 44: *sestozuelan*; p. 84: *sestozuele*; p. 20: *testozueles*).

estral (p. 84: qué camisa sa puesto este mala *estral*). Voz muy usada en todo Aragón para designar el 'hacha' (Andolz, s.v.; Pardo, s.v. *destral*).

estrueza (p. 67: van a hacer mucha *estrueza* é caballos). Lo registra Andolz con el valor de 'destrozo'.

estuque (p. 22: ¡hasta los perros *estuque* lo conocen). Se trata de una aglutinación de *estoy que,* registrada en altoaragonés. Se localiza *estuque* en Pardo y Andolz (s.v.): 'me parece qué', 'creo yo'.

fagina (p. 21: y dar golteretas por las *faginas*). Andolz (s.v.) 'montón indeterminado de haces de trigo ya atados y dispuestos en el campo para ser acarreados a la era'.

fainero, mal (p. 36: un hijo tan prevocador y tan *mal fainero*). Pardo (s.v. *fainero*), 'mal trabajador'; Andolz (s.v.), 'vago, indolente'.

faja (p. 95: aunque sea la *faja* y el calcero). General en Aragón. Es un aragonesismo en castellano.

fajo (p. 32: pudiá comprar yo un *fajo* é cosas del campo). General con la significación de 'haz, manojo' (Pardo, Andolz).

farinetas (p. 78: a naide le falta cuando menos, un platico e *farinetas*). Se conoce en toda la región con el valor de 'puches, gachas' (Pardo y Andolz).

fatezas (p. 70: solo le daba por rise, hablar *fatezas*). Pardo (s.v.) 'fatuidad'.

fauturas (p. 58: a ver si nos *fauturas* bien). De un verbo *fauturar* 'facturar', no registrado; sin embargo sí lo está el sustantivo *fautura* 'factura' (Andolz).

fematero (p. 106: callar ahura pa ver lo que canta ese *fematero*). Está muy extendido 'el que acarrea o recoge estiércol' (Pardo).

ferrete, dándole (p. 131: estarían siempre los enfelices dándole *ferrete* al celebro). La expresión *dar ferrete* significa 'insistir en una cosa' (Pardo) y es todavía bastante usada.

fillo (dicho por el montañés, p. 72: mestaré dos o tres días en Zaragoza pa ver un *fillo*). Usual en altoaragonés con el valor de 'hijo' (Pardo y Andolz).

fito fito, (p. 85: mirándolo *fito fito* y no caía en quién era). Locución equivalente a 'constantemente, sin interrupción' (Pardo, Andolz).

flocos (p. 66: pa que cuelguen bien los *flocos*). Andolz (s.v.) 'fleco'.

foranos (p. 118: caunque semos *foranos*). Pardo y Andolz (s.v.) 'forastero'.

fosal (p. 35: con ilesia, casas y *fosal*). Borao (s.v.) 'sepulcro o fosa'.

furo (p. 49: siendo unos animales tan *furos*). Es voz muy utilizada con el sentido de 'fiero, sin domar' cuando se aplica a los animales (ya en Borao).

galdrufa (p. 77: dando más golteretas cuna *galdrufa*). Pardo y Andolz (s.v.) 'peonza'.

gayatas (p. 33: bastones y *gayatas* y muchos batiaguas). Voz muy difundida para designar el 'bastón', 'cayado' (Pardo y Andolz).

glarima (p. 25: llorando a *glarima* viva). Significa 'lágrima' (Pardo, Andolz).

gosas (p 22: no *gosas* ni aún escupir; p. 34: si es que *gosa* haber en Zaragoza; p. 118: el qué *gosa* ser). Son formas del verbo *gosar,* muy frecuente a lo largo de toda la obra. Tiene varias significaciones como las de 'osar, atreverse', 'decidirse', 'querer', 'tener costumbre', 'tener ganas'.

guallarda (p. 27: esta hortalicia cay po a la redol, se sustiene *guallarda*). Andolz (s.v. *guallardo*) 'hermoso, bien cumplido'; (*guallardo,* en p. 72).

guay (p. 96: debe tener los sesos más grandes cun *guay*). Andolz sí que registra esta palabra con el valor de 'buey'; sin embargo, está mucho más difundida en el aragonés hablado la variante *güey*. En el texto se encuentra también el plural *guayes* (p. 49).

güetero (p. 130: la del tío Garrampas el *güetero*). Parece una deformación del apelativo *cohetero,* pues Pardo y Andolz recogen nuestra voz con la significación de 'el que hace, vende o lanza cohetes'.

guijas (p. 55: No sabía yo cabía tantas *guijas* en ese morral). Pardo y Andolz (s.v.) 'arbeja, amosta, legumbre'.

gurrión (p. 26: qué morriadas se tiraía el *gurrión*). Está muy extendida esta forma para 'gorrión', y se aplica también a las personas (Pardo, Andolz)[9].

gusarrapos (p. 72: y mu llena e *gusarrapos*). No aparece esta forma en los repertorios manejados. Será variante de *gusarapo,* muy extendida por todo el ámbito hispánico. En Aragón equivale a 'gusano grande' (Andolz).

gusotros (p. 90: y *gusotros*... repartirus esa torta). Sin documentar. Se trata de una variante de *vusotros* 'vosotros', ésta mucho más extendida (Andolz, s.v.).

ilesia (p. 30: pus ya sus gustará aquella *ilesia*). Con esta voz se designa la 'iglesia' (Andolz, s.v.).

inter, al (p. 45: llegaremos *al inter* unos y otros a la estación de Zaragoza). Pardo recoge la expresión *en el inter* (s.v. *inter*) con la significación de 'entretanto', 'mientras', 'en aquel momento'.

ivierno (p. 87: questuvo pal *ivierno* en el pueblo). Tiene el valor de 'invierno' (Pardo, s.v.).

juina (p. 121: ¡morros de *juina*!). Se trata de una variante fonética de la palabra aragonesa *fuina* 'marta', 'garduña' (Pardo y Andolz), muy difundida[10]. En nuestro caso, se observa la velarización de la *f-* inicial seguida del diptongo *ue,* rasgo vulgarizador que se documenta en numerosos puntos del ámbito hispánico, pero sin ser característico del aragonés.

lambroto (p. 49: Támala, *lambroto,* tómala). Pardo (s.v.) 'laminero, goloso', 'que come mucho, glotón'.

langarto (p. 40: más animal es ese *langarto*). A pesar de que no es voz específicamente aragonesa, la incluimos porque está bastante extendida (Andolz, s.v.).

largario (p. 66: po ahí conocerás tamién el *largario* que se necesita). Pardo y Andolz (s.v.) 'largura'.

---

[9]Cfr. MEJÍA, T., RUIZ G. y ZAMORA, E., «Los nombres del 'gorrión común' y del 'campestre' en los Atlas lingüísticos españoles», *AFA,* XXXII-XXXIII, pp. 325-364.

[10]Está documentada juina en el medio y bajo Aragón: Frago, *op. cit.* en nota 5, p. 120, también Lázaro, p. 20.

mainatillo (p. 87: Usebio el *mainatillo*). Pardo (s.v.) 'despectivo de mainate; apodo con que se denuestra al joven de regular fortuna, clase o apariencia. Se aplica a los jóvenes resueltos, atrevidos, pícaros, traviesos, con aires de mayor'.

malacatones (p. 30: dorasnillas, membrillos, *malacatones*). Equivale a 'melocotones' (Andolz).

malenco (p. 21: dispués dabelo traído al pueblo tan *malenco*). Andolz (s.v.) 'enfermo'.

malmetas (p. 19: te caigas y te *malmetas* la criatura). Del verbo *malmeter* 'estropear, echar a perder' (Borao, Pardo, Andolz); de uso muy extendido. Se repiten mucho en la obra otras formas verbales.

matacía (p. 31: en la *matacía* tociños blancos y guarros). Voz muy empleada para designar la 'matanza del cerdo' (Pardo, Andolz).

maturro (p. 36: ante un espejo, un *maturro* se vio). Sin documentar. Equivaldrá a 'baturro'.

medolla p. 38: dame... una poca *medolla* e pan). Pardo (s.v.) 'miga', valor al que Andolz añade el de 'médula'.

melico (p. 49: sus abría las tripas po el *melico*). Voz muy extendida para designar el 'ombligo' (Pardo, Andolz).

memorias (p. 19: Monifacio, dale *memorias* a la Virgen del Pilar). *Dar memorias* tiene el valor de 'dar recuerdos' (Pardo y Andolz, s.v. *memorias).*

mengranas (p. 30: *mengranas,* algarrofas, peras). Se pueden encontrar diversas variantes fonéticas de esta voz extendidas por Aragón. Significa 'granada' (Andolz).

miaja (p. 19: y una *miaja* de Ave María). De uso general. En este caso significa 'un poco'. Empleada en frases negativas equivale a 'nada'. También se encuentran en nuestro texto los diminutivos *miajica* (p. 19) y *miajírritica* (p. 29).

mida (p. 68: y toma la *mida* del tiempo cace). Andolz (s.v.) 'medida'.

milorcha (p. 19: a ver cómo compra la *milorcha*). Andolz (s.v.), 'cometa'. Sin embargo, Pardo registra *milocha.*

mioja (p. 39: en un bocau, adrento con la *mioja* y la corteza). Pardo y Andolz (s.v.) 'migaja', 'miga'.

moñaco (p. 119: miusté que *moñaco* hay aquí). De uso general para designar el 'muñeco' (Pardo y Andolz).

mortalera (p. 130: Aonde la cascau este año de firme la *mortalera*). Pardo y Andolz (s.v.) 'mortandad'.

mosén (p. 33: a que me desaminara *mosen* Ugenio). Empleado en todo Aragón para designar al 'cura', 'sacerdote' (Pardo, Andolz).

mosigonaz (p. 132: *¡mosigonaz!* ¡Bien de *mosigonaz!*). Aumentativo en *—az* (<*—azo*) del apelativo *mosigón* para el que Pardo da la significación de 'niño arisco, huraño, por falta de actividad y comprensión'.

muesos (p. 29: A ver si ahura me das más *muesos* en la carne). Muy utilizado con el valor de 'mordiscos' (Pardo y Andolz).

mulier (dicho por el montañés; p. 71: la mesma pelea tiene con los roncamientos mi *muliér*). Si no se trata de una errata, habrá de ser una adaptación fonética hecha por el autor del apelativo aragonés *muller* 'mujer', usado en los valles altoaragoneses (Andolz).

murriones (p. 72: piedras mu laboriadas con *murriones* con plumeros). Sin localizar en los repertorios manejados. Será una variante emparentada con el cast. *morrión*.

nusotros (p. 21: pa ser tan hombre como *nusotros*). Se usa en toda la obra para el pronombre personal 'nosotros'. Hoy se registra en numerosos puntos altoaragoneses (Andolz); también Monge, § 23.

ñudo (p. 48: Dimpués échales un *ñudo* a la coda). Equivale a 'nudo' (Andolz). Aparece el diminutivo *ñudico* en p. 66.

onso (p. 87: con la pandera y un *onso* que bailaba). Conocido en todo el Altoaragón para designar al 'oso' (Pardo y Andolz).

orache (p. 88: si hacía por las ajueras del lugar mal *orache*). Está muy difundido como 'temperatura', 'tiempo', 'ambiente' (Pardo y Andolz).

otri (p. 21: y agora no ha tropezau *dotri*). Se emplea para el adjetivo o pronombre 'otro' (Pardo y Andolz).

panizo (p. 26: que campico e *panizo* tiene aquí el tío Pantorrillas). General en todo Aragón el empleo de esta voz para 'maíz' (Andolz).

pansas (p. 85: ¡Ni que juéramos *pansas*!). Pardo, Andolz, 'pasas'.

pantasma (p. 86: ¡osus! ¡mejor *pantasma*!). Empleado como 'fantasma' (Pardo y Andolz).

pararan cuenta (p. 43: pues ya *pararán* ahora *cuenta*). *Parar cuenta* tiene la significación de 'fijarse, poner atención' (Andolz, s.v. *parar*).

paseyo (p. 33: lo que tengo ganas de ver es el *paseyo* de Santingracia). La registra Andolz con el valor de 'paseo'.

pauto (p. 30: el que nos porpusiera cabiámos de hacer un *pauto* sin el asmático). Andolz (s.v.) 'pacto'. No es voz exclusivamente aragonesa.

peceta (dicho por el montañés; p. 83: nus cuesta mucho e ganar una *peceta*). Se documenta en distintos puntos altoaragoneses para 'peseta' (Andolz, s.v. *pezeta*).

pelaire (p. 132: nus metió en el pajar del siñor Guapín el *pelaire*). Pardo le da el valor 'que no tiene más riqueza que su trabajo', 'que está pelado' (en sentido figurado). Sin embargo, Andolz trae el de 'cardador', 'peletero'. Todos ellos son hoy conocidos.

peñazo (p. 113: ni dé esos *peñazos* en la puerta). Pardo y Andolz (s.v.) 'pedrada'.

picaraza (p. 121: y sea arguna *picaraza* de esas). Andolz (s.v.) 'urraca'.

piculín (p. 102: ese tío quimos visto enantes sería *piculín*). Pardo y Andolz (s.v.) 'volatinero', 'comediante'.

pote (p. 59: *¡color de pote!*). Esta expresión se usa con la significación de 'color enfermizo', 'de color de tierra' (Pardo, s.v.).

prebo (p. 20: Ya sará usté por si mesmo el *prebo*). Se usa frecuentemente con anteposición de los adjetivos *buen* o *mal*. Pardo lo registra como 'efecto que ha causado el probar o hacer algo'.

proyeuto (p. 91: llevando un *proyeuto* a las Cortes). Andolz (s.v.) 'proyecto'.

pulgaretas (p. 79: sisquiá tuviámos unas *pulgaretas*). Pardo (s.v.) 'castañuelas'.

pulgarillas (p. 77: cojía las *pulgarillas* y sechaba a bailar). De idéntico valor a la voz anterior (Andolz).

puncha (p. 133: una navaja... que tenga güena *puncha*). Parece referirse a 'punta', aunque lo más frecuente es que signifique 'pincha, espina'.

punchales (p. 49: los que van a caballo con lanza pa *punchales*). Del verbo *punchar* 'pinchar' (Pardo, Andolz).

purna (p. 51: y serán esas chispas y *purnas* que salen po abajo). En el texto parece usarse con un sentido diferente a 'chispas', pero en aragonés, precisamente, es ése el valor que tiene: Pardo y Andolz (s.v.) 'chispa, pavesa'[11].

qualqué (p. 44: llenas de paja u de trigo u de cebada *qualqué* carro). Escrito en otras ocasiones con *c*—. En Andolz se registra como palabra llana y no como aguda; equivale a 'cualquier'.

que misió (p. 29: y *que misió* cuantismas cosas más). Es una expresión muy rica en significaciones; aquí parece tener la de 'vete a saber'.

queriadas (p. 31: tres dientes rotos por la coroneta y cuatro muelas *queriadas*). Sin registrar esta forma. Parece una variante epentética del adjetivo más común *querada* 'carcomida' (Andolz, s.v. *querau*).

quienta (p. 69: y tu madre *¿quiénta* está?). Pardo (s.v. *quiento*) '¿cómo? en sentido de desprecio o vituperio'.

rada (p. 40: dile que *rada* bien el güeso). Del verbo *rader* 'raer' (Pardo y Andolz).

rampallico (p. 79: si tu jueras un *rampallico* ú racimo moscatelero). Diminutivo en *-ico* de *rampallo* 'vástago', 'trozo de rama con varios tallos' (Pardo, s.v.).

rebotiga (p. 87: hubo noches que no cogiamos más en la *rebotiga*). Andolz (s.v.) 'trastienda'.

recatiaré (p. 57: y así *recatiaré* pa ver si lo saco en comenencia). Del verbo *recatiar* 'regatear' (Andolz).

reclijas (p. 33: y por unas *reclijas* de los virdrios de las puertas). No es voz muy documentada. Andolz la recoge con el valor de 'rendija'.

---

[11] Mott, p. 74, registra esa voz con la significación de 'rescoldo'.

redol (p. 29: al oirme toos los questaban á mi *redól*). Se repite muy a menudo en toda la obra la expresión *al redol* o *a la redol* 'alrededor' (Andolz, s.v. *redol*).

redolada (p. 24: de los lugares desta *redolada*). Muy difundida en aragonés en el sentido de 'contorno', 'comarca' (Pardo y Andolz).

relica (p. 25: hasta que ni aún pa *relica* les quedára un güeso sano). Aparece en la obra repetidamente, pero no la hemos podido documentar en los repertorios manejados. Significa 'reliquia'.

remoquetes (p. 42: A lo mejor te hace *remoquetes* con ella). Pardo (s.v.) 'molinete', 'movimiento circular que se hace en el aire con la bandera, espada, palo'.

respeuto (p. 25: *respeuto* del casamiento de mi Malgarita). Andolz (s.v.) 'respecto'.

retabillo (p. 131: *retabillo* que malmete el trigo). Pardo (s.v.) 'rastrillo pequeño', 'instrumento de labranza que consiste en un palo terminado por un aro o grande arco de círculo y que sirve para los mismos fines que la plegadera'.

retacía (p. 27: se come un bizcocho mojadico en *retacía* hecha encasa). Pardo (s.v.) 'bebida compuesta de vino rancio y anís en partes iguales'.

reuto (p. 22: arguna vez da inero a *reuto*). Se aplica a 'rédito' (Pardo y Andolz, s.v.).

rinchar (p. 125: apenas le *rinchan* ni un punto la tripa). Del verbo *rinchar* 'hinchar, aumentar de volumen' (Pardo).

ringlera (p. 31: y tiene unas *ringleras* de pilares a saber qué altos). Andolz (s.v.) 'hilera'.

rode (p. 55: cuanto langarto te *rode* las entrañas). Será del verbo *roder* 'roer', sin registrar. Que se trata de una voz aragonesa, lo pone de manifiesto la conservación de la consonante dental fricativa sonora intervocálica.

rolde (p. 36: estando entre un *rolde* de mujeres). Pardo (s.v.) 'círculo'.

royica (p. 109: ¿Paice questás muy *royica*?). Diminutivo de *royo* (—*a*) 'rubio', 'colorado' (Pardo, Andolz). En p. 72 aparece el aumentativo *royotes*.

royuras (p. 42: le puso las espaldas... con más *royuras* cun tomate). Pardo: 'moraduras'.

rugian (p. 32: en un Jesus te *rúgian* too el paseo). Del verbo *rugiar*. Pardo y Andolz (s.v., *rujiar*) 'rocíar', 'mojar'.

samarugos (p. 55: no seais... ni tan melones ni *samarugos*). Se usa para designar una 'persona torpe y zote' (Andolz). No es voz exclusivamente aragonesa. (En p. 46 aparece *samaruga).*

samugazo (p. 52 con el ramal de la burra, ¡firme *samugazo*!). Pardo 'bofetón', 'limpiamocos'.

sargantana (p. 34: ¡Ya sería güen *sargantana,* ya!). Aquí aparece *sargantana* usada como insulto. En p. 84 tiene la que le es propia en aragonés, 'lagartija' (Pardo)[12].

sarrampión (p. 69: unas veces pol *sarrampión*). Pardo (s.v.) 'sarampión'. No es vocablo exclusivo del aragonés.

seguntes (p. 28: no ves que, *seguntes* dicen). Pardo: 'según como'.

sesbote (p. 44: u que *sesbote* el talego é las judías). Del verbo *esbotar* 'dar salida a un líquido o salirse del sitio en que está estancado' (Pardo y Andolz). Aquí no se aplica a los líquidos.

sisquiá (p. 59: *Sisquiá* se los coman en zafrán). Tiene el valor de 'ojalá', que falta en Andolz.

socarrina (p. 41: se queme po ahí arguna cosa u güelga á *socarrina*). Andolz: 'olor a socarrado'.

supito (p. 112: que sea un iznorante y tan poco *supito*). Sin registrar. Se trata del participio del verbo *saber,* pero formado sobre el tema de perfecto. Los diccionarios sí que recogen *supido,* 'sabido' (Pardo), pero en nuestro vocablo destaca la conservación de la -t- intervocálica.

talmente (p. 32: ¿Es *talmente* porque son como aquellos moñacos...). Pardo (s.v.) 'acaso, por ventura'.

tana (p. 52: pa que naide me haga la *tana*). La expresión *hacer la tana* significa 'contrariar, molestar' (Pardo, s.v. *tana*).

tani mientras (p. 48: sí, pero *tani mientras* no hay mas rimedio). Pardo (s.v.) 'mientras tanto'.

---

[12]Para la 'lagartija' existen numerosísimas variantes fonéticas en Aragón; puede consultarse Seminario de Geografía Lingüística, «Los nombres de la 'lagartija' y del 'lagarto' en aragonés y sus denominaciones en otros ámbitos españoles», *AFA*, XXVIII-XXIX, pp. 143-184.

tormos (p. 88: nus daron café con *tormos* y leche caliente). Pardo (s.v.) 'terrón de azúcar'.

tozal (p. 130: se tiró de su propia voluntá por el *tozal* de Piojo). Ya lo registra Borao (s.v.) 'monte, collado', 'lugar algo eminente'.

tozoladica (p. 21: recibía su *tozoladica* corriente). Diminutivo de *tozolada* 'costalada', 'tozada' (Pardo, Andolz, s.v.).

tozoludos (p. 78; cuasi toos son mu *tozoludos*). Pardo: 'testarudo', 'tozudo'.

tozuelo (p. 55: y tanto *tozuelo* regüelto). Pardo (s.v.) 'cabeza'.

trucar (p. 113: voy a *trucar* en la puerta). Es general con el valor de 'golpear a la puerta', 'llamar'.

trunfo (p. 108: pa encajase en la calle un *trunfo* como ese). Se localiza en otras zonas, además de la aragonesa. Equivale a 'triunfo' (Andolz).

vigulín (p. 21: Lo mismo se mimbriaba que un arco é *vigulin*). Andolz (s.v. *bigulín*) 'violín'.

vispra (p. 126: la *vispra* del Domingo el Rosario). Muy utilizada en aragonés como 'víspera' (Andolz, que la recoge con *b*).

vusotras (p. 40: Ahí tenís ese vino que queda: beberulo *vusotras*). Es la forma femenina del plural del pronombre personal de segunda persona: 'vosotras'.

zafrán (p. 82: caunque no tiene *zafrán* no le falta pimienta). Apelativo ya recogido por Borao (s.v.) 'azafrán'.

zagueras (p. 60: y las patas *zagueras* en Zaragoza). No es voz exclusivamente aragonesa, pero se emplea aún con cierta vitalidad, con el valor de 'traseras'.

zaica (p. 27: se le conoce á manta que tiene la *zaica* al caer). La recoge Andolz como 'acequia'; pero no es voz que se pueda tomar como general en aragonés; Monge, p. 230.

zancocheros (p. 55: *¡Zancocheros!* ¡Bien de *zancocheros*!). Pardo (s.v.) 'que es sucio en sus negocios', 'embrollón'.

zangarriana (p. 126: tuvo una *zangarriana* que cuasi se nus muere). Andolz registra el significado de 'fiebres', que conviene más a nuestro texto que el indicado por Pardo: 'galbana, dejadez, pereza'. Se usa en otras regiones.

zapo (p. 113: ¡Ojos de *zapo*!). De empleo general para 'sapo'.

zarapita (p. 70: y no sentendía ni *zarapita* de lo cablaba). Se usa esta voz en aragonés, junto con su variante *zarrapita,* en frases negativas, para iniciar 'nada en absoluto' (Andolz, s.vv.; Pardo, s. v. *zarrapita*).

zarracatralla (p. 63: ¡Pus no sube mala *zarracatralla*!). Pardo (s.v.) 'muchedumbre de personas o cosas de ruin o miserable aspecto'.

zaurín (p. 27: Y nunca para. Paice un *zaurín*). Lo recoge Pardo para 'el hombre activo e incansable'.

zufre (p. 90: Sisquiá se les güelvan *zufre*). Es la palabra más extendida para 'azufre', aunque no exclusiva de esta región.

zurraposo (p. 69: Antimás si lleva algún traguico este tío y por eso habla *zurraposo*). Sin documentar en los repertorios. Se tratará de un derivado adjetival de *zurrapa,* 'palito para cerrar la canilla u orificio de la cuba para sacar el vino' (Andolz). En castellano sí se documenta *zurraposo* (vid. DRAE).

CONCLUSIONES

Señalamos únicamente las voces que o no se registran en el diccionario de Andolz o lo están con significado diferente. Si nos referimos a esa obra es porque se trata del repertorio de voces aragonesas más completo y además susceptible de ser ampliado en ediciones sucesivas, tal y como ha ocurrido en la segunda, por cierto, sin señalar adecuadamente de dónde se ha tomado cada palabra, pues faltan muchas de las equivalencias de las abreviaturas.

1. Voces que no se registran: *afeuto* 'afecto'; *botiguería* 'conjunto de tiendas'; *cabezo* 'altozano, cerro'; *caraute* 'carácter'; *celebral* cerebral'; *crabito* 'cabrito'; *crebaderos/crebaeros* 'quebraderos'; *crebanto* 'quebranto'; *cualisquier* 'cualquier'; *cuantimás* 'cuanto más'; *curcusir* 'coser con descuido'; *chufletazos* 'silbidos fuertes'; *ende* 'desde'; *enfurruscarse* 'enfadarse'; *fauturar* 'facturar'; *maturro* 'baturro'; *relica* 'reliquia'; *roder* 'roer'; *sisquiá* 'ojalá'; *supito* 'sabido'.

2. Términos que poseen en la obra diferente significación: *caloyico* 'niño sin experiencia'; *cañuta* 'tubo cilíndrico usado para poner las velas en un candelabro'; *casco* 'peladura', *esbanzar* (en sentido figurado) 'descargar o liberar el cuerpo un alimento que ha sentado mal'; *estocotar* 'descabezar un sueño'.

BIBLIOGRAFIA

ANDOLZ: Rafael Andolz, *Diccionario aragonés,* Zaragoza, 1984, 2.ª ed.

ARNAL: Pedro Arnal Cavero, *Vocabulario del altoaragonés,* Madrid, 1944.

BORAO: Jerónimo Borao, *Diccionario de voces aragonesas,* Zaragoza, 1908, 2.ª ed.

DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, 1984, 20 ed.

KUHN: Alwin Kuhn, «Der Hocharagonesische Dialeckt», *Revue de Linguistique Romane,* XI, pp. 1-312.

LÁZARO: Fernando Lázaro Carreter, *El habla de Magallón,* Zaragoza, 1945.

MONGE: Félix Monge, «El habla de la Puebla de Híjar», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* VII, 1951, pp. 187-241.

MOTT: Brian Mott, *Diccionario chistavino-castellano,* Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (sin año).

PARDO: José Pardo Asso, *Nuevo diccionario aragonés etimológico,* Zaragoza, 1938.

APROXIMACION A LA VIDA Y OBRA DE MANUEL BESCOS (SILVIO KOSSTI)

CARMEN NUENO CARRERA
Instituto de Bachillerato. Barbastro

Manuel Bescós Almudévar nació ocasionalmente en Escanilla, donde su padre, D. Francisco Bescós Lascorz, dirigía por aquellas fechas, 1866, la construcción de la carretera de Naval a Mediano, dada su condición de ayudante de Obras Públicas y contratista. Y decimos ocasionalmente porque su familia residía habitualmente en Huesca, en el edificio número cinco de la calle de Zaragoza, que perteneció a la familia Bescós.

D. Francisco Bescós fue un carlista convencido, lo que no impidió que mantuviera muy cordiales relaciones con J. Costa durante los años en que éste, muy joven todavía, residió en Huesca (1863-68), antes de iniciar sus estudios universitarios. G. J. G. CHEYNE[1] opina que sus ideas políticas encontradas ocasionarían la ruptura de estas relaciones; con todo, pudo tratarse también de un mero distanciamiento geográfico, y el recuerdo de esta amistad favorecer la que, años más tarde, uniría a J. Costa con nuestro autor.

Su madre, D.ª Francisca Almudévar y Vallés, de Siétamo, pertenecía a una familia de propietarios acomodados, y era una mujer muy religiosa. El matrimonio Bescós-Almudévar tuvo tres hijos más; nuestro autor fue el mayor de todos ellos y, por las escasas alusiones personales que pueden rastrearse en sus escritos, sus relaciones con sus hermanos no debieron ser muy afectuosas. En 1909

[1] CHEYNE, G. J. E., *Epistolario Joaquín Costa-Manuel Bescós (1899-1910)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pág. 7.

Bescós justifica ante Costa el empleo de un pseudónimo porque «...tengo tres hermanos bastante imbéciles a hacerme desear el perder de vista el apellido»[2]. Por el contrario, la admiración y el afecto acompañan siempre el recuerdo de su padre en algunas de las composiciones del «Intermezzo» de *Las tardes del sanatorio.*

Este, amigo personal de D. Carlos, fue uno de los pocos aragoneses que participó en la magna asamblea carlista de Vevey (Suiza), en abril de 1870, como representante de la Junta carlista de Huesca; tras la tercera guerra carlista, igual que muchos otros que habían cooperado o simpatizado con el levantamiento, se instalará en Francia junto con su familia y ya no regresará a su patria. Para el niño de diez años que era Manuel Bescós por aquellas fechas (1876), esta primera salida desde su rincón provinciano, camino del destierro, debió constituir una experiencia tan significativa que en uno de sus últimos artículos, publicado con motivo de la inauguración oficial del ferrocarril internacional de Canfranc (18-VII-1928), todavía recuerda sus impresiones del viaje:

> «Más de medio siglo desde que yo crucé la frontera del Somport camino del destierro. ¡Camino del destierro y viaje de encanto y maravilla para ojos y alma de niño que por primera vez miraban otros horizontes fuera del nativo rincón!»[3].

De este primer contacto con el país vecino, renovado en múltiples ocasiones, proviene su admiración por la cultura francesa, a la vez que un cierto resentimiento causado por el desprecio que creía advertir en la nación vecina hacia nosotros.

D. Francisco Bescós estableció un negocio de importación y exportación de vinos y aceites, primero en Cètte y posteriormente en Burdeos y París, empresas que heredará su hijo Manuel. Transcurridos algunos años de estancia en Francia, Francisco Bescós, deseoso de que sus hijos estudiasen en España, decidió el regreso de éstos a su ciudad natal, y así sabemos que Manuel Bescós estudió el Bachillerato en el colegio El Salvador de Zaragoza, regido por los padres jesuitas. Detalle curioso si tenemos en cuenta el posterior ateísmo y anticlericalismo declarado repetidamente por el autor, en el que se incluyen ataques muy directos contra los jesuitas.

---

[2]CEYNE, G. J. E., (op. cit.), pág. 143.
[3]BESCOS, M., «¡Ceu de Pau cuan te tournerei bede!», *La voz de Aragón*, 18 de julio de 1928.

Finalizados sus estudios de Bachillerato cursó la carrera de Derecho en la Facultad de Zaragoza[4]. Además, mostró durante toda su vida gran interés por materias tan diversas como la astronomía, la electricidad, las ciencias naturales, la física, el cine, la filosofía, la sociología, la historia política y la literatura clásica: griega, latina, española y francesa, principalmente; y a todas ellas hace referencia en sus escritos.

Concluidos sus estudios se dedicará al negocio familiar y esta actividad comercial le permitirá conocer detalladamente España y Francia, viajando también por Alemania, nación a la que admiraba profundamente, Suiza, Portugal, norte de Europa, etc. Tras la muerte de su padre se instala en París, desde donde regresará temporalmente a Huesca en 1893, para contraer matrimonio con M.ª Cruz Lasierra y Lasierra; el matrimonio residió en París hasta 1895.

Fijada su residencia en la capital oscense transcurren unos años de vida más reposada durante los cuales combina la práctica de sus aficiones predilectas (la lectura, la caza y la acuarela) con el ejercicio de sus actividades comerciales, que sufrieron un duro golpe a finales de siglo a raíz de la propagación por la región de la plaga de filoxera. Ante esta situación, M. Bescós ampliará sus negocios estableciendo un almacén de maderas y una serrería.

Aunque carecemos de datos exactos sobre el inicio de su amistad con J. Costa, no cabe duda de que debemos situarla por estos años, probablemente hacia 1896, fecha en la que Bescós residía ya permanentemente en Huesca y vemos a Costa presentarse como diputado, bajo la denominación de agrario, por el distrito de Barbastro. Lo cierto es que la correspondencia recogida por Cheyne a partir de 1899 muestra un grado de cordialidad, y una identificación ideológica de Bescós con su maestro, propias de una amistad ya consolidada.

Junto con Costa, otros nombres constituyen el círculo de amigos de Bescós; costistas la mayoría, republicanos otros, hombres de las letras, las artes o las ciencias los restantes; J. Montestruc, P. Montaner, R. Acín, los hermanos Monreal, M. Muniesa, J. García Mercadal, L. López Allué, L. Royo Villanova y su hermano Ricardo, que le operará junto con Montestruc con ocasión de la enfer-

[4]Según su hijo Fernando debió de estudiar durante algún tiempo en Madrid, lo que justificaría alguna de sus amistades, como R. Gasset.

medad a la que alude en *Las tardes del sanatorio,* R. del Arco, etc. Fuera del ámbito estrictamente regional, destaca su amistad con R. Gómez de la Serna, con J. Benavente y sus contactos con Baroja[5].

Todos estos nombres nos perfilan la imagen de un M. Bescós inserto en los círculos políticos progresistas, marcadamente regionalista y con una clara vocación política, a la que no parecen ajenos el ejemplo y la influencia de Costa, pues el escritor oscense participa asiduamente en todos aquellos actos y manifestaciones encaminados a difundir la ideología costista por tierras aragonesas.

Sus primeras actividades públicas vienen propiciadas por su pertenencia a la Cámara de Comercio de Huesca, cuya tesis de la necesidad de la fusión de la Liga Nacional de Productores con la Unión de Cámaras de Comercio liderada por B. Paraíso y S. Alba, defendieron M.ª Aventín, V. Aguirre, A. Baraybar y el propio Bescós en sus discursos pronunciados en el transcurso de un mitin celebrado en la plaza de toros de Huesca por las Cámaras de Comercio. El mitin tuvo lugar el 27 de agosto de 1899 y el hecho de que el comunicado de Bescós fuese recogido por *El Liberal,* de Madrid, y *La Revista Nacional,* fundada y dirigida por Costa, demuestran que Bescós no era ya, por aquellos años, un total desconocido en las lides políticas.

En abril de 1901 su contribución al informe del Ateneo madrileño sobre oligarquía y caciquismo en nuestro país, anónima, mereció cálidos elogios de Costa:

> «...Lo mejor de la información será esta carta de V. Es colosal. ¡Sería de un efecto, leída en el Ateneo, que se llenará aquel día! «Causa por las cuales informó que no puedo informar». Catapultante.»[6]

Siguiendo el ejemplo de su amigo, Bescós entró a formar parte, en mayo de 1903, del censo republicano oscense, aliándose así con la única fuerza política con posibilidades de triunfar en la lucha electoral contra el caciquismo local, representado por M. Camo y sus correligionarios liberales. Pese a ello, ya en 1904 —en su correspondencia con Costa, y también desde las páginas de *El*

---

[5]BAROJA, en *Las horas solitarias* relata que, con ocasión de presentar su candidatura como diputado republicano por el distrito de Fraga, visitó a M. Bescós, quien le reprochó el haber atacado a Costa.

[6]CHEYNE, G. J. G. (op. cit.), pág. 74.

iconoclasta—, manifiesta su desconfianza hacia la gerontocracia política, en general, y hacia N. Salmerón, en particular[7].

Va a ser precisamente en este semanario donde Bescós va a iniciar una labor periodística que continuará sistemáticamente a lo largo de su vida, bien es verdad que con altibajos notables. Anteriormente había publicado algunos artículos muy esporádicos en *El Imparcial* madrileño, gracias, posiblemente, a su amistad con R. Gasset.

El Iconoclasta, «Semanario radical y anticaciquista. De la mala prensa», según rezaba su subtítulo, apareció en Huesca el 17 de julio de 1904 y, a partir de noviembre del mismo año se hicieron cargo de la publiación Montestruc, Montaner y el propio Bescós (Pico de la Mirandola).

No cabe duda de que M. Bescós asumió perfectamente el espíritu crítico de la publicación. Sus series de «botonazos» contra personalidades políticas de tendencias diversas contienen expresiones como éstas:

> «Habremos de renunciar. La rica habla castellana no tiene por lo visto palabras capaces de llevarles la sangre al rostro ni el sexo a la conciencia.».[8]

Como otras muchas publicaciones de la época, *El Iconoclasta* tuvo una vida muy breve, desapareciendo a finales de 1905. Este hecho, unido a su estado de salud y a su dedicación posterior a sus proyectos literarios, influye para que las colaboraciones periodísticas del autor oscense disminuyan notablemente en los años sucesivos.

En efecto, el 11 de febrero de 1906, durante una estancia en Zaragoza, «cayó fulminado», según sus propias palabras[9], y hubo de ser sometido urgentemente a una delicada operación quirúrgica para extirparle la hernia; dicha operación fue realizada por sus amigos Montestruc y R. Royo Villanova en el sanatorio del doctor Lozano, datos éstos que aclaran mucho el título y la dedicatoria de *Las tardes del sanatorio.*

Fruto principalmente de esta desagradable experiencia, y de la larga convalecencia posterior, será la gestación de una obra muy original, *Las tardes del sanatorio,* impresa en abril de 1909 y pu-

---

[7]Ibid., pág. 93.
[8]Pico de Mirandola, «Por fin», *El Iconoclasta,* s. f.
[9]BESCÓS, M., «In memoriam», *El porvenir,* 12 de febrero de 1915.

blicada el 10 de mayo del mismo año. Ya en 1907 había reanudado su correspondencia con Costa y sus colaboraciones en la prensa local, con una serie de artículos publicados en *La voz de la provincia.*

Que la preparación de este primer libro le resultó muy laboriosa a Bescós lo confirman no sólo la lentitud de su redacción, sino también las alusiones a la obra que aparecen en su correspondencia con Costa. En agosto de 1908, le comunica.

> «Mi libro no es aún inminente. /.../ Cada vez que leo en él hallo nuevas correciones a hacer y me gusta menos: acaso fuera mejor que la cosa quedara en proyecto.»[10]

En el prefacio de su obra justifica el autor oscense su deseo de escribir «ante el período de reposo que le impone su operación», pero esta afirmación no deja de ser un tópico de la «captatio benevolentiae». Mucho más explícita es la confesión que le hace a Costa en la carta que le remite para invitarle a expresar un juicio crítico sobre su libro:

> «Mi propósito al escribirlo ha sido bueno: rascar de la mentalidad española el fraile que la mayoría lleva dentro.»[11]

No sólo «el fraile» que todos llevamos dentro, sino particularmente aquellos pertenecientes a la jerarquía eclesiástica se sintieron profundamente atacados por las afirmaciones de *Las tardes del sanatorio,* y reaccionaron contundentemente. El libro fue reprobado por el obispo de Huesca, Supervía[12], el de Jaca y el arzobispo de Zaragoza. Por la ciudad circularon libelos anónimos que Bescós atribuyó al jefe del partido conservador:

> «Lo inaudito del caso es que la tal hoja de col se presenta como defensora de los intereses católicos y a este título viene expectorando un día y otro día sendas groserías y soeces badajadas contra honrados y pacíficos ciudadanos, contra mí y contra mi libro *Las tardes del sanatorio,* universalmente alabado por católicos y no católicos, aunque censurado por el obispo de esta diócesis.»[13]

El libro se publica con el seudónimo que haría popular a nuestro autor: Silvio Kossti. Homenaje de Bescós a su maestro Costa y deseo de separar la personalidad literaria de la real.

---

[10]CHEYNE, G. J. G. (op. cit.), pág. 118.

[11]Ibid., pág. 142.

[12]J. C. MAINER recoge el decreto eclesiástico en su introducción a *Las tardes del sanatorio,* Zaragoza, Guara Ed., 1982.

[13]SILVIO KOSSTI, «Actualidad», *Diario de Huesca,* 10 de agosto de 1909.

Una crítica, muy elogiosa por cierto, sobre la obra de CALRON FONTE y publicada en *El Progreso* de Barcelona, provocó una réplica de Kossti que nos ayuda mucho a seguir la evolución política del escritor oscense:

> «...en sentido de acentuarse mi disentimiento que hace algunos años y aprovechando su estancia en Huesca, expuse respectivamente al propio Sr. Lerroux. /.../
>
> No tengo ni reconozco capilla: tengo toda una catedral para rendir culto a España, pero a nadie más.»[14]

Pasado el revuelo que ocasionaron sus *Tardes del sanatorio,* vuelve Bescós al anonimato, a sus viajes comerciales y a sus lecturas; se encuentra, como él mismo le confiesa a Costa, en su «añada de barbecho». Pero, unos meses más tarde, la noticia que le dieron D. Francisco Giner y D. Manuel Cossio, referida al hecho de que Costa estaba dando los últimos toques a una novela titulada *Ultimo día del paganismo y primero de... lo mismo,* animó al discípulo a proponer a aquel la redacción conjunta de una novela política sobre la cual ya tenía mucho meditado, desarrollado el plan general de la obra e incluso escritas las primeras cuartillas: *El último tirano,* cuyo argumento envió al maestro en una carta el 19 de junio de 1910.

Costa se comprometió a leer y juzgar el plan de este nuevo proyecto pero, agobiado por el cúmulo de papeles que estaba revisando para la redacción de *Soter,* y muy débil de salud, desistió de sus propósitos acordando con su fiel amigo que le llamaría cuando tuviera algo de tiempo disponible. La entrevista se realizó, en efecto, a finales de julio de 1910. Silvio Kossti contará años después, en el curso de una conferencia que pronunció en Zaragoza en memoria de Costa, el abandono de su proyecto novelístico:

> «Así fue. Tres días duró mi estancia en Graus, días que pasé junto a Costa. Costa me mostró infinidad de legajos que tenía en archivo, pertenecientes a una obra que se proponía editar y cuyo título debería ser *Soter.* /.../
>
> Después que hube escuchado la lectura de aquellos legajos polvorientos me sentí —añade— sin fuerzas para realizar mi plan.»[15]

Descartado el ambicioso proyecto de *El último tirano,* Silvio Kossti dirige su pluma a objetivos más modestos. En 1910 contribuyó, a petición de J. García Mercadal, a la antología de cuentistas

---

[14] CHEYNE, G. J. G. (op. cit.), pág. 154.
[15] SILVIO KOSSTI, «En memoria de Costa», *El porvenir,* 12 de febrero de 1913.

aragoneses que éste estaba seleccionando con una narración titulada *Los espirituados de Santa Orosia,* donde se recogen sus impresiones sobre esta popular procesión jacetana[16].

Tras la muerte de J. Costa, a cuya exaltación contribuirán siempre la palabra y la firma del escritor oscense, continuará publicando en diversos periódicos: *El liberal,* de Madrid, *El Diario de Huesca* y *El Pueblo,* sin vacilar nunca en la denuncia del caciquismo, rector omnipotente de la vida ciudadana. En 1913 colaborará en *El Imparcial* madrileño con una serie de artículos titulada genéricamente «Desde el rincón de la provincia», con la cual pretende ofrecer al lector la visión provinciana de la política madrileña. Con todo, será en *El Porvenir* donde Silvio Kossti desarrollará una labor periodística más intensa, particularmente durante la campaña canalista, orquestada por Bescós, que esta publicación llevó a cabo desde 1912 a 1914. En los años sucesivos su firma seguirá apareciendo más o menos regularmente en este periódico, prácticamente hasta su desaparición en 1923.

La abundancia de artículos y su contenido revelan la ingente actividad que desplegó Bescós durante la campaña de movilización de la provincia en favor del proyecto de Grandes Riegos del Alto Aragón: «Proyecto de grandes riegos en el Alto Aragón», «Los grandes riegos», «Del canal», «Al margen de la aprobación», «A la zona regable», etc. son títulos que se repetirán frecuentemente en sus artículos.

Fruto de estas movilizaciones populares fueron no solamente la consecución de los riegos, sino también, tal y como acostumbraba a pedir Bescós en sus mítines por la provincia, un amplio movimiento de federaciones agrarias, juntas de defensa, sindicatos, etc., encaminados todos ellos a defender los intereses aragoneses.

En este contexto de fervor aragonesista él mismo se presentará en las elecciones a diputados de 1914 como candidato del partido agrario-canalista por el distrito de Sariñena, y, pese a que su campaña electoral despertará entusiasmos populares y adhesiones poéticas:

> «Señor Bescós le saludo
> con entusiasmo y placer
> porque sé que si podéis
> canal llegaréis a hacer.»[17]

---

[16] GARCÍA MERCADAL, J., *Cuentistas aragoneses en prosa. Antología,* Zaragoza, Librería Cecilio Gasca, 1910, Reeditada por J. DOMÍNGUEZ LASIERRA, *Relatos aragoneses de brujas, demonios y aparecidos,* Zaragoza, Librería General, 1978.

[17] Anónimo, *El porvenir,* 6 de marzo de 1914.

será derrotado por J. Alvarado, el candidato liberal. La decepción le hará decir cinco días después de la contienda electoral:

> «No cabe y es insensato emprender la lucha pacífica y legal de las urnas entre un partido agrario naciente, entre una aspiración y una esperanza de un país, como es el Canal, y una oligarquía vieja y adueñada de todos los resortes de la vida civil, alcaldes, jueces, caciques, subcaciques, ayuntamientos, señores de las tierras, guardas, etc..., etc..., etc.
>
> Un caciquismo sólo puede derribarse por otro caciquismo, y ese no es nuestro caso, o por el hierro y por el fuego, como debe mantenerse según Costa la disciplina social.»[18]

Los constantes retrasos administrativos, las discrepancias respecto al modo de financiación del Canal, la infiltración en la Junta del mismo de los que él consideraba elementos caciquistas y, finalmente, su quebrantada salud le impulsaron a presentar su dimisión como presidente de la Junta, en agosto de 1914, y a dirigir su pluma hacia nuevos intereses: la Gran Guerra y nuestras relaciones exteriores.

El 19 de octubre de 1915 reproduce *El Porvenir* el «Manifiesto al país de la Cámara agrícola del Alto Aragón», entre cuyos firmantes se incluye M. Bescós, quien fue además su inspirador y el encargado de redactar el documento. Afirmaciones como éstas:

> «...proclamamos paladinamente ante el país la suprema conveniencia y deseabilidad del triunfo de los Imperios Centrales sobre los Imperios Aliados en la actual contienda.»[19]

hicieron que las críticas de los aliadófilos llovieran desde todas partes sobre el promotor del Manifiesto e iniciándose así la polémica periodística con A. Samblancat, que Kossti recogerá posteriormente en su libro *La Gran Guerra.*

Al año siguiente suscribe las peticiones autonomistas de los parlamentarios catalanes firmantes del «Manifiesto de los parlamentarios regionalistas al país por Cataluña y la Gran España». Este escrito, junto con las reflexiones que provoca en el propio Kossti, artículos en los que se recogen reacciones suscitadas por su Manifiesto, y finalmente una serie de consideraciones del autor ante la situación que viven el país y el mundo, constituyen el volumen de *La Gran Guerra,* su segundo libro, editado en Zaragoza, en abril de 1917, y dedicado a Benavente, significado germanófilo.

---

[18] BESCÓS, M., «Después de la contienda», *El porvenir,* 13 de marzo de 1914.
[19] SILVIO KOSSTI, *La gran guerra,* Zaragoza, Imprenta Tomás Blanco, 1917, pág. 48.

Finalizada la guerra europea, apagados ya los ecos de las controversias en la prensa, transcurren unos años de tranquilidad para el escritor oscense que dedica todos sus esfuerzos a la redacción definitiva de los *Epígramas,* algunos de los cuales van apareciendo periódicamente en diversas publicaciones: «Música wagneriana», en *La Deutsche Warte*; «Federica Blanca», en la madrileña *El Sol,* en *El Ebro* de Barcelona y en *El Porvenir.* Los *Epígramas* serán también el tema de una velada literaria dada por Bescós en el Ateneo madrileño en febrero de 1920, nueve meses antes de la publicación del libro.

El escándalo, que parecía acompañar inevitablemente la aparición de cada uno de sus escritos, fue tal en el caso de los *Epígramas,* que Kossti mandó retirarlos temeroso de que algunas de las composiciones de la obra, de marcado carácter antibelicista, perjudicasen a dos de sus hijos ingresados en sendas academias militares.

Su correspondencia privada nos deja entrever que Bescós, probablemente desanimado por todos estos hechos, pensó apartarse de cualquier actividad pública; pero abandonó su ostracismo en 1923, cuando la implantación de la dictadura de Primo de Rivera le hizo concebir nuevas esperanzas sobre la futura evolución del país. El propio Bescós describe su estado de ánimo ante la nueva situación política:

> «Al advenir el nuevo régimen, henchido el pecho de esperanza, quise aportar a la obra redentora mi grano de arena, y escribí las siguientes cuartillas abundando en el tema, y creyendo cumplir un deber de ciudadanía...»[20]

En dichas cuartillas sugiere M. Bescós como fuentes de «buen gobierno» para esa «gente nueva» *El problema nacional,* de M. Picavea e, indefectiblemente, los escritos y discursos de Costa: *Oligarquía y caciquismo, Los siete criterios de gobierno, Política quirúrgica,* etc. No es de extrañar, por lo tanto, que Kossti fuera nombrado alcalde de Huesca por quien, como Primo de Rivera, había convertido el programa de Costa en su bandera política, al menos nominalmente.

Bescós tomó posesión de la alcaldía el 3 de octubre de 1923 y fue cesado de su cargo apenas cuatro meses después. Los auténticos

---

[20] SILVIO KOSSTI, «Edición novísima de las obras de Costa», 14-V-1924. Por tratarse de un recorte resulta imposible conocer el nombre de la publicación; pero, dado que es oscense, y en la parte superior se lee «año IV», parece que *La tierra* sería el único periódico que cumpliría estos requisitos.

motivos de su destitución resultan muy difíciles de esclarecer. Oficialmente fue cesado por el gobernador civil de la provincia, y no por el Directorio militar, como él mismo subrayó en la sesión del Ayuntamiento celebrada al efecto; y, aunque el motivo formalmente aducido fue la publicación, ¡casi cuatro años antes!, de dos epígramas ultrajantes para la bandera[21], en el discurso que pronunció tras su cese alude vagamente a las verdaderas causas del mismo:

> «En cuanto a las pequeñas disensiones intestinas de la localidad que han podido dar lugar a este incidente en la historia municipal...»[22].

¿Cuáles pudieron ser esas luchas intestinas? Difícil saberlo; quizá un problema de autoridad entre el gobernador civil y un alcalde que durante toda su vida había defendido una amplia autonomía y libertad para los municipios, y ejerciendo su mandato había firmado el «Proyecto de bases para un estatuto de la región aragonesa dentro del Estado español».

En los últimos años de su vida se dedicará a su familia, a los negocios y a su profesión de abogado, que había tenido bastante abandonada hasta entonces. La política hidráulica del gobierno dictatorial le inspirará cálidos elogios. Verá realizarse también una de sus más viejas aspiraciones: la inauguración de la línea ferroviaria internacional por Canfranc, en 1928. Este mismo año *La voz de Aragón* anuncia la presencia en sus columnas de la firma de un nuevo colaborador: Silvio Kossti. El 31 de agosto apareció el primer artículo de una serie que se verá interrumpida apenas tres meses después por la muerte del escritor.

El fallecimiento se produjo el 1 de diciembre de 1928. Contaba Silvio Kossti sesenta y dos años de edad y, según destacó la prensa católica de la ciudad:

> «...en los últimos años de su vida Dios le iluminó el entendimiento y le tocó el corazón, /.../.
>
> En los últimos momentos recibió también el sacramento de la Extremaunción. Don Manuel Bescós murió cristianamente.»[23]

La noticia de su muerte tuvo inmediato eco en la prensa regional y nacional. *La voz de Aragón, El Sol, El diario de Huesca,* por boca de R. del Arco, *La vinicultura española, Aragón,* etc., dedicaron palabras laudatorias a su personalidad. Su amigo R.

---

[21] Probablemente el LXV y el CXV de *Epígramas*.
[22] «*La sesión del ayuntamiento*», *La democracia*, 28 de enero de 1924.
[23] «Manuel Bescós ha muerto», *Montearagón*, 2 de diciembre de 1928.

Acín realizó un proyecto de bajorrelieve con su efigie. R. Royo Villanova fue el promotor de la sociedad «Los amigos de Silvio Kossti», que solicitó del Ayuntamiento de Zaragoza que se colocase un busto del escritor en el parque municipal, y en su ciudad natal tiene dedicada una calle a su memoria, muy cerca de su vivienda.

Sus escritos no consiguieron, sin embargo, el reconocimiento que como regionalista y figura relevante del renacimiento literario aragonés de finales de siglo merecía. Sólo en los últimos años se ha reeditado su primera novela y se han publicado algunos artículos sobre su producción literaria en la prensa regional e incluso nacional (*El País*, 24 de marzo de 1985); a ellos se une éste con la pretensión de contribuir a la revalorización de una obra, cuya relación incluimos a continuación:

Las tardes del sanatorio.
El proyecto de *El último tirano.*
Cuentos: *Los espirituados de Santa Orosia.*
La paz. Cuento de la guerra.
Epígramas.

Artículos periodísticos:

a) Artículos políticos, entre otros los que componen el volumen de *La gran guerra.*

b) Artículos de crítica literaria.

c) Artículos varios.

UNA POSIBLE LECTURA DE LA OBRA DE LUIS LOPEZ ALLUE

M.ª ANGELES CIPRÉS PALACÍN
Universidad Complutense. Madrid

Creemos que a nadie extrañará ya el hecho de haber seleccionado la palabra lectura para denominar un ejercicio, de carácter más o menos personal y crítico, que es el llevado a cabo por un lector que se quiere «no-ingenuo» frente al hecho de escritura que supone un texto literario cualquiera.

No podemos pretender en modo alguno llegar a conclusiones dogmáticas e irreversibles después de la lectura de una creación literaria determinada, ya que se trata del lugar de encuentro de varios discursos, y cada lector procurará encontrar en él su objetivo, sea psicoanalítico, sociológico, existencial, formalista, etc., de modo que los resultados o lecturas críticas serán múltiples y variadas.

La intencionalidad suele ser la búsqueda del «sentido» de la obra, pero hay que tener en cuenta que dicho sentido no surge del texto únicamente, sino que es el producto de un discurso aparente (el texto) y otro subyacente (aquello que el texto subtiende), y así llegaríamos a concluir con Mircea MARCHESCOU:

> «para que el «yo» del autor pueda revelarse al «yo» del lector, es necesario que las dos partes en presencia acepten —una por la escritura, otra por la lectura— la coacción de una forma común, de un ya dicho terreno intersubjetivo donde sus subjetividades respectivas llegan a tocarse y que es la condición misma de la comunicación».[1]

De ningún modo nuestra lectura o visión de la producción literaria de Luis López Allué intenta ser crítica en el sentido tradi-

[1] MARCHESCOU, MIRCEA, *El concepto de literariedad.* Madrid, Taurus, 1979, p. 68.

cional de juicio valorativo de carácter positivo o negativo. Entre otras cosas porque en literatura ya no existe o no debiera existir ese enfoque, sino que toda actividad de lectura crítica ha de suponer una «re-creación» de lo leído de manera que, tomando los datos necesarios (lingüísticos en nuestro caso) seleccionados por el autor para su creación, construyamos una nueva obra desde nuestra perspectiva de lectores, teniendo en cuenta las diferencias no sólo cronológicas, e ideológicas, sino las de orden psico-sensorial que nos separan de cualquier otro «yo».

Se ha escrito mucho acerca de la lectura como actividad crítica. Escogemos algunas ideas que nos parecen interesantes: Michel CHARLES, en su *Rhétorique de la lecture,* enuncia frases clarísimas que ayudan a penetrar en la concepción moderna del lector.

> «la lecture est un objet à construire».[2]
>
> «le texte agit sur le lecteur et le lecteur sur le texte ou plutôt dans le texte».[3]
>
> «la lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite; elle en est l'avenir.[4]

La lectura es algo dinámico, no plasmado en el texto que analizamos, sino que se va estructurando a medida que avanzamos en el análisis.

Por esto Michel Charles se ocupa de formular una «retórica de la lectura» que permita intentar las diferentes relaciones posibles entre el lector y el texto, las distintas modalidades de lectura. El empleo por parte del autor de determinados procedimientos lingüísticos (metáforas, metonimias, alegorías, etc.): la inclusión de lagunas e interrogantes sin respuesta serán otras tantas pistas que el lector utilizará para componer su lectura y por tanto su interpretación de la obra.

Gerard GENETTE señala una doble función del trabajo crítico como actividad estructuralista:

> «faire du sens avec l'oeuvre des autres et faireson oeuvre avec se sens».[5]

---

[2] CHARLES, MICHEL, *Rhétorique de la lecture.* París, Du Seuil, 1977, p. 9 (Traducción: «la lectura es un objeto por construir»).

[3] CHARLES, MICHEL (op. cit.), p. 63 (Traducción: «El texto actúa sobre el lector y el lector sobre el texto o más bien en el texto»).

[4] CHARLES, MICHEL (op. cit.), p. 247 (Traducción: «la lectura está en el texto, pero no es escrita en él; está en su porvenir»).

[5] GENETTE, GERARD, *Figures I.* París, Du Seuil, 1966, p. 148 (Traducción: «construir sentido con la obra de los demás y hacer su propia obra con dicho sentido»).

Georges POULET recoge la opinión de Proust en su definición del hecho de leer:

> «es tratar de recrear en sí mismo lo que ha sentido un maestro... tratar de mimar en el fondo de uno mismo el gesto creador que el libro nos revela y nos incita a imitar».[6]

La crítica para Georges POULET constituye «una experiencia personal que recoge o prolonga la experiencia de otro. Es el sentir en mí el sentimiento de otro».[7]

Sin embargo, y para concluir este apartado introductorio, hemos de decir que no es una concepción innovadora, pues ya MONTAIGNE escribía en sus *Ensayos* (1580):

> «Un suffisant lecteur descouvre souvant és escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'autheur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches.»[8]

Si hemos escogido el epígrafe de «Una posible lectura», la elección no es gratuita, ya que todo texto literario postula desde su interior una pluralidad de lecturas dentro de la cual, el lector elige y construye la suya propia:

> «Una lectura no es posible porque todas las lecturas sean posibles, y buenas, aunque dependientes de las pulsiones o estructuras culturales del letor. *Una lectura es posible porque el texto, desde dentro, la posibilita.* Todo texto encierra en su interior una o varias *pautas de lecturas* posibles.»[9]

Un primer paso sería establecer o fijar el «statu quo»[10] sobre el cual el acto de la escritura se lleva a cabo. Hay que decir que la obra de Luis López Allué objeto de nuestro estudio comprende tres tomos de sus obras completas:

— *Capuletos y Montescos,* novela publicada en 1900;
— *Pedro y Juana,* colección de cuentos, entremeses y coplas, publicado en 1902; y

---

[6] POULET, GEORGES, *Los caminos actuales de la crítica.* Barcelona, Planeta, 1969, p. 37.
[7] POULET, GEORGES (op. cit), p. 317.
[8] MONTAIGNE, *Essais,* XXIV, édition P. Villey, rééditée par V. L. Saulnier, P.U.F. 1965, p. 127. (Traducción: «Un lector avisado descubre frecuentemente, en los escritos de los demás, perfecciones distintas a las que el autor ha puesto y ha visto en ellos y les presta sentidos y rostros más ricos»).
[9] PRADO FRANCISCO JAVIER DEL, *Cómo se analiza una novela.* Madrid, Alhambra Universidad, 1984, pp. 10-11.
[10] PRADO FRANCISCO J. DEL (op. cit), p. 299 (STATU QUO: «Conjunto de leyes, normas o costumbres que articulan e imponen una visión del mundo y una práctica de la vida en una comunidad, en un lugar y en un tiempo determinado»).

— *Del Uruel al Moncayo,* reúne los cuentos publicados por el autor en la prensa regional en los primeros años del siglo y aparece en la edición de obras completas de 1928.

La edición utilizada es la reproducción de las Obras Completas de 1928, publicada entre 1972 y 1973 por el Ayuntamiento de Huesca, con introducciones de Federico BALAGUER, archivero de dicho Ayuntamiento, quien presenta al autor y proporciona datos concretos en torno a su vida: de acomodada familia, propietario de un patrimonio agrícola en el Somontano, estudios de Derecho en la Universidad de Zaragoza, de ideología liberal, alcalde de la ciudad en 1894, ejerció el cargo de juez durante largo tiempo y murió en Huesca, en 1928.

En cuanto a su obra, destaca Federico Balaguer su habilidad en los relatos cortos y en los artículos periodísticos, la agilidad de los diálogos en los pequeños cuentos escenificados y fundamentalmente, su única novela, *Capuletos y Montescos,* gracias a la cual ha sido comparado con los grandes escritores de la época: Pereda, Blasco Ibáñez, Galdós, Emilia Pardo Bazán, etc., por críticos como Mariano de Cavia, corresponsal en Madrid de publicaciones periódicas, como *El Liberal, El Imparcial* y *El Sol.*

Los personajes y las acciones que encontramos en estos tres volúmenes quieren ser, en primer lugar, fiel representación de la realidad (tal vez debido a las influencias del realismo en la literatura europea y española del momento o inmediatamente anterior). Por lo tanto, hemos de pensar que el discurso político, religioso e ideológico de las narraciones de Luis López Allué discurrirá paralelo al de las circunstancias históricas de la época. Este será uno de nuestros presupuestos de lectura: ver cómo dichos discursos están representados en el texto, para determinar la integración o el alejamiento del mundo de la escritura respecto del auténtico marco real al que pretenden hacer referencia.

Otro punto importante sería ver la adecuación de las formas literarias utilizadas por el autor (lo que la crítica tradicional denomina géneros literarios) a los esquemas formales esperados, dada la temática costumbrista de carácter regional que predomina en la producción narrativa de Luis López Allué. Y dentro de estos modelos formales habremos de incluir su preocupación por transcribir el habla popular de la zona del Somontano oscense, sin perjuicio para la comprensión del texto por parte de los lectores ajenos a ella. Diferenciación de dos niveles de lengua que sirve para

mostrar y mantener la separación de clases como realidad social o como reflejo de los distintos momentos dentro de una misma clase.

La relación del «yo» que escribe con la realidad histórica de la época quedó esbozada en las palabras anteriormente transcritas de Federico Balaguer. En cuanto a su filiación literaria, habremos de rastrear posibles manifestaciones expresadas en el texto, ya que sus críticos no aportan excesivos datos:

> «Para una novela llena de realidad y de observación directa del «natural» aragonés ... hay que reincidir, señor López Allué: y con arreglo a la novísima y bien venida descentralización literaria, descolgarse frecuentemente por los Madriles con un fruto fuerte y sabroso de la «terreta» ... La hidalga Julieta de Escuarve sucumbe dramática y melancólicamente; más no por el imperativo romántico, sino por categórica imposición del medio ambiente y la herencia fisiológica»[11].

> «Los personajes están arrancados de la más viva realidad.»[12]

Realismo, regionalismo y algo de naturalismo «elaborado» que se dio en España a finales del siglo XIX, serían las características con que se cataloga a Luis López Allué dentro del espacio literario de la época.

A continuación iniciamos una descripción de los elementos que componen la estructura narrativa del texto.

Por una parte, hablamos de **unidad** de la narración; hay que ver si existe o si, por el contrario, los frecuentes cortes en el hilo del relato presentan un dato común que pueda ser significante de dicha unidad porque permite su progresión:

En el tomo I, en el primer cuento «Pedro y Juana», es el narrador quien inicia cada uno de los ocho capítulos, recopilando lo necesario para poner en antecedentes al lector de lo que va a suceder a continuación. La «Copla de Picadillo» (en un acto y en prosa) presenta las características propias de la forma teatral, siendo el diálogo el que conduce la acción; lo mismo sucede con los entremeses baturros «Buen Tempero», «Boda sin ajuste», «El milagro de Santa Bárbara», con el diálogo baturro «La firmeza en el querer» y el monólogo «Las botas clujideras», en cuya escena única el mismo personaje reproduce escenas dialogadas que le permiten hacer progresar el relato.

---

[11] CÁVIA, MARIANO DE, Prólogo a *Capuletos y Montescos*. Huesca, 1972, pp. 3, 5 y 6.
[12] BALAGUER, FEDERICO, Prólogo a *Pedro y Juana*. Huesca, 1972, p. X.

En la novela *Capuletos y Montescos* (tomo II), las treinta y una rupturas narrativas, que suponen la división en otros tantos capítulos, tienen un denominador común: es el narrador omnisciente (el autor) que todo lo ve, lo juzga y lo siente en el lugar de sus personajes, el introductor de cada nueva «escena». Es preciso trasladar la acción de un lugar a otro, de un grupo de personajes a otro, hacer avanzar al lector en su conocimiento de los sucesos acontecidos y, por este motivo, la introducción de cada capítulo, ya sea a través de la localización temporal o espacial, o del resumen de los acontecimientos, se convierte en una tarea imprescindible, ya que los personajes no lo solucionan con su propia movilidad y actuación.

El último volumen estudiado, *Del Uruel al Moncayo,* proporciona una mayor variedad:

«Un caso de histerismo» (cuento trascendental), «La casa del Gasto» y «Engracia la dulera» (película pseudo-baturra en dos partes) son relatos en los que cada capítulo va introducido por un epígrafe que lo explica, de este modo el lector se encuentra inserto ya antes de iniciar la lectura de cada uno de ellos, en lo que puede ser el desenlace. Es una manera de adelantar la solución del conflicto por etapas.

«El pedrisco» (cuento anarquista), en él, las divisiones narrativas no están numeradas pero existen tipográficamente por medio de guiones que separan los párrafos. Cada uno de ellos se inicia con la opinión del narrador acerca de la situación anímica de los actantes del relato, o bien del cambio espacial, precedido de un diálogo puesto en boca de personajes distintos a los del segmento narrativo anterior. Las descripciones del lugar en que va a continuar la acción del relato siguen siendo las preferidas por Luis López Allué para permitir la progresión narrativa. La utilización de los puntos suspensivos señala siempre un tiempo transcurrido en la misma actitud o situación, es decir una parada en el dinamismo de la acción:

> «(...) Tocaban el ángelus las campanas de la iglesia, cuando madre e hijo emprendieron el regreso al hogar.»[13]
>
> «perdieron hasta la noción del tiempo (...) una hora más tarde y cuando ya se había alejado la tormenta salieron al monte el tío Joaquín y su hijo».[14]

---

[13] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo.* Huesca, 1973, pp. 59-60.
[14] LÓPEZ ALLUÉ, L. (op. cit.), p. 64.

«Xenofonte o el último zorrillista» (cuento político); los cinco capítulos se inician con la narración descriptiva de la situación que va a proporcionar el marco necesario para el desarrollo de la acción; en este caso son momentos puntuales de la vida de un republicano que explican toda su trayectoria personal y política.

«El aponderador» (cuento baturro) y «El Agüelico» son narraciones en las que se incluyen diálogos al modo teatral, que a su vez constituyen las escenas-clave de la narración:

> «entablaron el breve e interesante diálogo que sigue:
> ABUELO. — Ascucha, Teodoré: ¿cuántas ovejas han parido ya...?[15]

Por lo que respecta a la **coordenada espacial:** topografía, clima, personajes, etc., llegamos a las siguientes ideas:

Por una parte, hay una voluntad más o menos manifiesta de estructurar el espacio rural frente al espacio urbano con valoraciones positivas para aquél frente a éste. Así, en el primer volumen, los lugares en que se desarrollan las acciones de los relatos corresponden a los tres escenarios en que transcurre la vida del labrador: el lugar del trabajo (siega, viñedos, lagares, trojes...), el lugar de la vivienda (cocina, cuartos, sala...), con descripciones en las que los distintos objetos característicos cobran un significado especial, como la cadiera de la cocina aragonesa (reposo y tertulia compartida); y, finalmente, el espacio de lo profano (bailes, fiestas, lifaras, rondas...), que recuperan otras tantas tradiciones y costumbres propias de la tierra que se pretende exaltar.

En el segundo volumen, aparece el espacio de lo religioso ampliamente descrito en el pasaje de la romería (pp. 246-261) centrado en la peregrinación a la ermita de la Virgen de Aragüés, patrona y esperanza de los labradores del Somontano; también el espacio de la cultura, representado por la escuela y su maestro, don Cándido Rubielos, viene a completar lo ya indicado en el primer volumen.

El tercer tomo es tal vez el más cosmopolita, o al menos en él leemos, por vez primera, nombres de capitales españolas y europeas a las que ha llegado, por el camino del arte (danza) la joven dulera de Piñarros; sin embargo en el desenlace, como es de esperar, el autor se inclina por la exaltación de los valores ancestrales de la patria chica.

---

[15] LÓPEZ ALLUÉ, L. (op. cit.), p. 139.

Hay dos aspectos esenciales dentro de este apartado referente al espacio. Por una parte, es la firme voluntad de Luis López Allué por situar la acción en la zona del Somontano o de la montaña oscense, pero, al mismo tiempo, alejarla de pueblos concretos que pudieran en algún caso sentirse aludidos de modo negativo (dado el tono crítico del que ya hablaremos); así, las largas listas de poblaciones rurales se presentan bajo modificaciones fonéticas en las que domina la utilización de nombres de lugar cercanos a apellidos propios de la zona: Valdiberos, Piñarros, Hibirque, Miz, Used, Fantova, etc.; otras veces se conservan los topónimos reales como es el caso de Siétamo o del río Guatizalema, por ejemplo. En el caso del cuento político, parece ser que el nombre de la ciudad de Huesca es sustituido por el de La Matosa:

> «Cuando los hijos de la invicta ciudad de La Matosa...»[16]

El segundo aspecto al que aludíamos es el tratamiento de la naturaleza en los tres volúmenes. De nuevo nos parece observar un deseo en el autor de aproximar su escritura a la literatura de la época, de allí las detalladas descripciones de tipo pictórico con que nos deleita:

> «sus ojos no se saciaban de contemplar aquella inmensa bóveda celeste transparente y azul donde el sol parecía inflamarse con reverberaciones de incendio, los picachos de los vecinos montes manchados de rojizas estrías y las vides que, coronadas por los primeros pámpanos de un verde purísimo, semejaban hilos de esmeraldas tendidas al pie de las ingentes sierras».[17]

> «llanuras inmensas reverberantes de luz bajo las llamaradas del sol del mediodía, donde las mieses bamboleaban sus doradas cabezas con acompasado ritmo y ostentaban los viñedos la verde frondosidad de sus pámpanos. Más allá se esfumaban poco a poco los colores hasta fundirse en un azul pálido que se dilataba formando suaves ondulaciones...».[18]

> «las mieses que, ya en sazón, inclinaban sus espigas de oro, recortadas de trecho en trecho por hileras verdes y frondosas vides... retorcíanse y trepaban calcinadas y polvorientas sendas, cuyas blanquecinas curvas se perdían al escalar las cumbres o al hundirse en las simas y por la esponjosa y rojiza tierra de las laderas extendían las vides los delgados y nudosos sarmientos, profusamente vestidos con el verde ropaje de sus pámpanos».[19]

---

[16] LÓPEZ ALLUÉ, L. (op. cit.), p. 85.
[17] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*. Huesca, 1972, p. 53.
[18] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. Huesca, 1973, p. 60.
[19] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*. Huesca, 1972, p. 10.

Colores verde y oro de las vides y los trigos en sazón, azul del cielo y blanco o rojizo de la tierra bajo la inundación de un sol de fuego; este es el panorama que domina en el espacio paisajístico del texto, la estampa se repite con pequeñas modificaciones, una de ellas importante para nuestro análisis: la naturaleza, cuyo «ambiente» primaveral o veraniego actúa sobre el comportamiento de los personajes, determinándolo en muchas ocasiones de modo irreversible:

> «aspiró Juana con deleite el aroma de las flores de tomillo y romero que saturaban aquel ambiente primaveral tibio y adormecedor...»[20]
>
> «Sus nervios, como la naturaleza, se estremecían bajo aquella inundación de luz y de colores; su sangre, como la savia de la vegetación que la rodeaba, aceleraba su curso con latidos violentos en las arterias... Con el rostro encendido, entreabierta la boca, incitante y caído el belfo, miraba en todas direcciones impaciente y febril, como si anhelase confundir su espíritu con voluptuoso abrazo en aquel oreo cálido y embriagador, en aquel desperezo misterioso y fecundante de la naturaleza.»[21]
>
> «La tierra parecía que alardeaba de su pródiga fecundidad, oculta por una vegetación exuberante y frondosa que, a las tibias caricias de las auras primaverales y a los ardientes besos de la luz meridiana, abría sus gemas con lujuriosa eflorescencia.»[22]
>
> «Sus ovejas, entonces, se descarriaban por el monte, embelesados sin duda ante aquel grandioso templo de la naturaleza, bañados por la luz que derramaba el sol desde la azulada bóveda, y en cuyo ambiente, impregnado por el aroma de las flores, palpitaba la vida al compás del murmullo de las fuentes y el trino de las aves...»[23]

El léxico seleccionado pertenecería más a un campo semántico propio del lenguaje amoroso: estremecimiento, aceleración del pálpito, rostro encendido, abrazo, fecundidad, caricias, besos ardientes, etc. Es el contagio ambiental, el tema de la «renovación» primaveral que vivifica y hace resurgir el instituto. El hombre siente en medio del «templo de la naturaleza» el mismo pálpito fecundante de la vegetación que le rodea, y este hecho puede llevarle a transgredir la norma del «statu quo» religioso dominante, de allí el símil de las ovejas descarriadas en el sermón del párroco.

El autor, en cuyas narraciones no suele incluir el tema amoroso si no es dentro de unos límites establecidos (amor en el matrimonio, bendición y consagración del amor humano, amor en tér-

---

[20] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*. Huesca, 1972, p. 52.
[21] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*. Huesca, 1972, p. 54.
[22] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. Huesca, 1973, p. 58.
[23] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*. Huesca, 1972, p. 123.

minos jurídicos de compra-venta, etc.), transmite, sin embargo, en estos párrafos, que de vez en cuando jalonan el hilo del relato, la auténtica semántica del encuentro amoroso, presidida por las imágenes de luminosidad, calor, ritmo y la presencia del elemento líquido fecundante y vivificante («inundación», «bañados por la luz que derramaba el sol»...).

Siguiendo con la estructuración del espacio en la creación literaria de Luis López Allué, podemos hacer referencia al hecho de que la oposición entre la topografía rural y urbana parece contener siempre un matiz ideológico muy determinado: exaltación de los valores regionales y populares frente a los excesos de la civilización representada fundamentalmente por Madrid.

Solamente en el cuento de «Engracia la dulera»[24] hay una serie de descripciones en torno a la vida frívola de la artista en las que, con gran minuciosidad, el narrador detalla el gabinete de «la bella Gracieta» en Barcelona, destacando los aspectos de ornato que más pueden contrastar con el hábitat de la joven en su pueblo natal:

> «un cuarto de paredes estucadas, zócalo de ébano y ancho y policromado friso... Un sofá, dos butacas y cuatro sillas, todo tapizado de «reps» azul pálido. Un centro ovalado de nogal con tablero de mármol. Una cónsola, un espejo de medio cuerpo con marco de doradas molduras».[25]

En la descripción de la escuela, al principio de la novela *Capuletos y Montescos,* pueden percibirse algunos datos que se irán haciendo coherentes a medida que analicemos el discurso religioso dominante en el texto:

> «las láminas de Historia Sagrada que, con los tonos más abigarrados y con los mayores anacronismos indumentarios y arqueológicos, representaban las escenas culminantes del Antiguo y Nuevo Testamento... ocultando tras sí algún cuadro terrorífico del diluvio, algún poético episodio de la historia de Ester...».[26]

La abundancia descriptiva que señalamos en los diferentes relatos y su integración en la dinámica del texto, como punto de partida y llegada de los distintos segmentos narrativos, pueden indicar con claridad de que se trata de una creación literaria que

---

[24] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo.* Huesca, 1973, p. 173.
[25] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, pp. 193 y 206.
[26] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos.* Huesca, 1972, pp. 13 y 14.

tiende a estructurarse o generarse hacia la extroversión, es decir, como realista-costumbrista en nuestro caso.

Hay que tener en cuenta que el espacio cosmológico está configurado por elementos climáticos como el día, la noche, las estaciones, el calor, el frío, etc., que inciden muy especialmente en su conformación final.

En este sentido podemos decir que la noche es el lugar de las rondas, de los ajustes de cuentas entre los mozos, los encuentros de los enamorados bajo la atenta mirada de un sirviente, de los bailes en época de fiestas y en ocasiones, hasta del trabajo repentino, cuando a causa de la tormenta hay que cubrir el trigo en época de recolección[27]. El amanecer es el comienzo del trabajo para el labrador. La estación privilegiada es la que coincide con el buen tiempo (primavera y verano), momento en que el mundo rural alcanza su máxima actividad, no sólo en lo que respecta al trabajo, sino también en lo social: fiestas, romerías, bodas, etc.

El frío y la violencia climática connotan con mucha frecuencia la muerte o la desgracia, como en el cuento «El pedrisco»[28] o en *Capuletos y Montescos,* donde la muerte de Julia y la boda de Pablo tienen lugar en los primeros fríos del invierno, cuando la esperanza de bienestar y calor está todavía lejana.

La coordenada temporal incluye una pluralidad de tiempos que se superponen en el relato:

> «el tiempo referencial de la Historia... el tiempo del relato, generado por la acción del narrador... el tiempo de la acción del relato, generado por la acción de los actantes».[29]

Respecto al primero de ellos, se hace patente en alguna de las narraciones de Luis López Allué:

> «En los trabajos preliminares para el triunfo de la revolución del 68, no se recató Lasecas...»[30]
>
> «El destronamiento de D.ª Isabel II lo celebraron los republicanos de La Matosa...»[31]
>
> «oponiéndose a la elección de Don Amadeo de Saboya».[32]

---

[27] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 192.
[28] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo.* Huesca, 1973, p. 39.
[29] PRADO, FCO. J. del (op. cit), pp. 40-41.
[30] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo.* Huesca, 1973, p. 87.
[31] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 89.
[32] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 89.

«El golpe de Pavía y, sobre todo, la proclamación de D. Alfonso XII en Sagunto...»[33]

El tiempo del relato suele estructurarse en las diferentes narraciones de modo lineal; el autor, de vez en cuando, sitúa concretamente la acción en una progresión lógica. Tomamos como ejemplo la novela *Capuletos y Montescos:* se inicia un 21 de junio y termina con la muerte de Julia a finales de noviembre de ese mismo año (que no se especifica). Al mismo tiempo hay otros modos de referirse al tiempo que transcurre, como la indicación de las horas o los días que suceden entre uno y otro acontecimiento, o el cómputo del tiempo por el santoral, tan propio de la vida del labrador:

«pa la feria de San Andrés».[34]

«a los dos meses de la Virgen del Rosario».[35]

«pa Navidades».[36]

«pa la Purisma».[37]

El tiempo de la acción del relato se ajusta generalmente en la obra de Luis López Allué al del relato, comandado por el narrador. Sin embargo, hay excepciones como el monólogo baturro «Las botas clujideras», donde el único protagonista que se ha escapado del sermón de la Misa dominical para prepararse el almuerzo, desarrolla en el monólogo un fragmento de la historia de su vida de modo que el lector asiste, en un breve espacio de tiempo, a la exposición detallada de los noviazgos del baturro[38].

La sincronía histórica señalada para el cuento de «Xenofonte o el último zorrillista»[39], donde el tiempo del relato coincide con el tiempo referencial de la Historia, indica un deseo claro de estructurar el relato como narración realista.

Para el resto del texto de Luis López Allué deberemos hablar de una pretensión de sincronía desde el momento en que el discurso político e ideológico es asimilable a una etapa muy concreta de la Historia: el tiempo del autor. Así pues, a pesar de la ausencia de fechas, los acontecimientos pueden muy bien situarse en el espacio

---

[33] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 98.
[34] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana.* Huesca, 1972, p. 143.
[35] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana.* Huesca, p. 146.
[36] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo.* Huesca, 1973, p. 59.
[37] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 139.
[38] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana,* pp. 139-147.
[39] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo,* pp. 85-124.

de tiempo que comprende la existencia de López Allué. Los actantes sienten la presencia del tiempo generalmente como la posibilidad de llevar a cabo las tareas propias de la labranza o bien, debido al discurso religioso predominante, como el tiempo de vida que les queda antes del premio o castigo que sigue a la muerte. Hay un momento especialmente relevante en el que el autor nos presenta la inquietud colectiva ante el instante preciso del paso a la otra vida:

> «Con los ojos muy abiertos, a cuyas pupilas parecía que se asomaba el alma, inmóviles y fijos en el semblante de la moribunda, todos querían ver, más que ver, penetrar aquella evolución del espíritu, desentrañar la esencia de aquel misterio en el que el ser deja de ser, abarcar y percibir con exactitud y en toda su grandeza esa millonésima de segundo, eterna pesadilla de la infeliz humanidad.»[40]

Desde el punto de vista del texto como discurso, López Allué, según nuestra «posible lectura», se ajustaría más a lo que en crítica moderna se denomina texto mimético[41] que al texto considerado como diégesis. Pero hay que tener en cuenta que la mímesis pura no existe, y en este sentido toda creación literaria crea su propio referente en mayor o menor grado. El autor escribe en una época determinada, acerca de una realidad que pretende transmitir intacta debido a que «se incluye» entre los escritores realistas-costumbristas-regionalistas de fines del siglo XIX. Pero no debemos olvidar que esa realidad percibida por él no es totalmente objetiva y aséptica, sino que está ya determinada por su propio «yo», ya conformado y por las limitaciones que le va a imponer el uso de la lengua común que ya en sí misma significa algo. De allí que la voluntad primitiva de mero reflejo y copia de la realidad vivida por el escritor se ve desviada irremisiblemente hacia un alejamiento (diégesis) que será el que imprima a la obra su sello particular y original.

Este hecho no nos lleva a negar su «realismo» (característica ya apuntada por otros lectores de su obra), sino a matizar esta afirmación y a profundizar en el discurso ideológico que predomina en los relatos que estudiamos, a fin de aportar nuevos datos

---

[40] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, p. 322.

[41] PRADO, FCO. J. del (op. cit), p. 295 (MÍMESIS: «Texto que tiende, a través de un grado máximo de información, hacia el grado cero de ficción y de creación de su propio referente. El texto nace entonces como reproducción, reflejo, imitación o representación de un fragmento de realidad» / *DIÉGESIS: »Cuando un texto, de manera progresiva, crea su propio referente, o bien se construye con voluntad de crearlo»* —p. 291—).

(que no excluyen sino que conviven con toda valoración crítica existente al respecto).

Por una parte, es preciso señalar la presencia de un narrador omnisciente, el autor, que sabe lo que ha sucedido, lo que sucede y sucederá; conoce a fondo a cada uno de los personajes y sabe cómo van a reaccionar en cada momento de la acción; los juzga, los interrumpe, expresa sus sentimientos en relación a su actuación e incluso adelanta el desenlace con frases que parecen predestinar o determinar el desarrollo de la narración:

> «Pablo y Julia se querían porque sí... Siendo niños jugaban casi siempre solos, en la plaza de la Iglesia... A la caída de la tarde, durante el invierno, juntos esperaban la vuelta de los corderos, ¡cuánto se divertían cerrándoles el paso, con los brazos extendidos, en medio del arroyo!»[42]

> «De ahí que las risueñas ilusiones de Pablo y Julia... vinieron a dar con las sombras de egoísmos y rivalidades que empañaban sus desesperanzas.»[43]

En esta novela, ya desde la lectura del título, se percibe claramente cuál va a ser, no sólo el tema, sino también el desenlace del conflicto, de allí que los amores de Pablo y Julia parezcan al lector un pretexto para mantener otro tipo de discurso al que el autor parece conceder mayor relevancia: la estructuración a lo largo del texto de una ideología política y religiosa.

El hecho de que Luis López Allué haya preferido un narrador omnipresente para su obra, supone una voluntad de confesión del «yo» no expresada abiertamente, ya que, en ese caso, hubiese escogido formas literarias más adecuadas, como la autobiografía o las memorias, por ejemplo. Por este motivo, creemos de interés intentar delimitar el grado de confesión inconsciente que prevalece en el texto.

En primer lugar, la localización del relato (en el caso de Capuletos y Montescos) fuera de los límites de la realidad histórica, dada la ausencia de fechas concretas y la no determinación real del espacio, contribuye a crear una realidad de la ficción que es la que interesa al escritor para que su confesión pase desapercibida; cabe señalar igualmente la presencia, excesiva a veces, del narrador, cuya finalidad no es tanto proporcionar una serie de referencias

---

[42] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, pp. 58 y 59.
[43] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, pp. 62-63.

necesarias para la comprensión de la dinámica narrativa como generar progresivamente un discurso socio-político y religioso preferentemente, cuyo único referente sería el propio autor.

Otro dato importante que apoyaría nuestra hipótesis de lectura es la presencia constante de un metadiscurso literario en las narraciones de Luis López Allué. Las referencias no sólo literarias, sino también científicas, artísticas, históricas, etc., son otros tantos elementos que se refieren al contexto cultural del propio escritor. Apuntamos esquemáticamente estas alusiones ya que, vistas en su conjunto, pueden dar una imagen global de los diferentes campos a los que se extendía el bagaje científico-literario del autor que estudiamos:

LITERATURA ESPAÑOLA

Cervantes (pp. 14 y 180 del vol. I y pp. 222, 270 del vol. II).
Berceo, Arcipreste de Hita (p. 292 del vol. II).
D. Pedro Calderón de la Barca (p. 134 del vol. II).
Campoamor (p. 31 del vol. III).
D. Juan Valera (p. 34 del vol. III y p. 57 del vol. III).
Zorrilla (p. 49 del vol. III).
La Celestina (p. 31 del vol. I, p. 199 del vol. III y p. 130 del vol. II).
D. Leopoldo Alas (p. 249 del vol. II).

LITERATURA EUROPEA

Stendhal (p. 18 del vol. III).
Lemain, Baudelaire (p. 220, del vol. III).
Paul Bourget, Pracut (p. 220 del vol. III).
Pirandello: *Seis personajes en busca del autor* (p. 220, del vol. III).
Shakespeare (p. 113 del vol. II).
Montesquieu (p. 151 del vol. II).

LITERATURA CLASICA

Virginia, personaje de una historia legendaria de Roma (p. 40 del vol. I).
Edipo, Antigona (p. 74 del vol. III).
Xenofonte (p. 97 del vol. III).
Dafnis y Cloe (p. 62, del vol. II).
Eneida (p. 141, del vol. II).

CIENCIAS

Médicos del sistema nervioso: Charcot, Liebermeister y Sánchez Herrero (p. 32 del vol. III).
Lectura de las biografías de Lapide y Newton (p. 34 del vol. III).

PEDAGOGIA

Pestalozzi, Lancaster y Bell (p. 16 del vol. II).

HISTORIA

Luis XIV (p. 34 del vol. III).

RELIGIONES

El Corán (p. 35 del vol. III).
Set/Osiris; Ormuz/Arimán (p. 100 del vol. III).

ECONOMIA

Alusión a las doctrinas utilitarias de Bentham (p. 42 del vol. II).

POLITICA

Savonarola (p. 122 del vol. II).

ARTES

Cita a las actrices de la época, Eleonora Duse y Shara Bernardt (p. 205 del vol. III).

PINTURA

Gustavo Moreau, Tiziano (p. 220 del vol. III).
Casado del Alisal y su obra «La Campana de Huesca« (p. 322 del vol. II).

El análisis nos conduce ya a un intento de interpretación de los niveles ideológicos del texto; para ello hemos de ver qué tipo de conflictos se generan en las narraciones, entre quién y cómo se

solucionan. Respecto a la primera cuestión, se podrían resumir las situaciones conflictivas en dos: la problemática del matrimonio en la sociedad rural del Somontano oscense y la realidad social de la separación de clases, cuya solución pudiera estar en el cambio político de conservadores-carlistas a republicanos-liberales que no llega a tener lugar en ninguna de las ficciones.

Generalmente los conflictos se resuelven de modo feliz: con boda en la mayor parte de los cuentos y entremeses, en los que el tema de los amores y los celos se repite con insistencia. Sin embargo, hay ocasiones en las que el pesimismo y la fatalidad acaban envolviendo la acción, como es el caso de «Xenofonte o el último zorrillista», donde el republicano Bruno Lasecas muere sin haber visto cumplida su esperanza utópica de un mundo mejor, en el que hubieran desaparecido la monarquía y los tiranos, la pena de muerte y el poder totalitario que poseía la Iglesia, según su opinión, en manos de un gobierno conservador. En «El pedrisco», una familia de humildes labradores se ve deshecha debido al capricho de los pudientes del lugar, y el tío Joaquín, ciego y solo, acaba por rechazar el perdón divino y la esperanza final de una vida eterna que, en última instancia, quiere proporcionarle el sacerdote del pueblo:

> «—¡A mí, ni usted ni Dios tienen que perdonarme nada en este mundo!...
> —¡No señor, nada! ¡Yo, yo soy quien tiene que perdonar a Dios! —gritó con la soberbia y arrogancia de otro Luzbel—.»[44]

El desenlace de la novela *Capuletos y Montescos* no tiene nada del romanticismo que su título parece evocar, pues a la boda de Pablo con otra joven sucede la muerte de Julia, predestinada por una fatal enfermedad que su naturaleza nerviosa no le permitiría superar.

La salida de los conflictos viene determinada a veces desde el inicio del relato y esto estaría relacionado con el determinismo biológico y social que domina en algunas narraciones:

> «Acostumbrada desde su niñez a ese ambiente del pastoreo, parecíales, hasta por heredado impulso, que su misión en el mundo no era otra que la de vivir en plena naturaleza.»[45]

En el caso de Pablo y Julia, el contraste entre la naturaleza

---

[44] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. p. 80.
[45] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, pp. 177-178

vital de aquél y la enfermiza de ésta, se expresa con frecuencia en el texto:

> «Pablo, en este terreno, era optimista incorregible. Efectivo tal vez de su bien equilibrado temperamento y del desarrollo muscular, los nervios no metían baza en su organismo.»[46]

> «No hubiera sido flojo el desacierto si me caso con ella... casi nada... ahora viudo... Cuando menos Encarnación es mujer sana, fuerte, trabajadora...»[47]

La fatalidad, de carácter supersticioso o fruto de una herencia social, es uno de los elementos que conducen el relato de manera irremisible a una solución, o a una situación sin salida:

> «y que tarde o temprano correspondería ella a su pasión, como si esa reciprocidad de afectos fuese ley ineludible y fatal del corazón humano».[48]

> «Endurecido su corazón al rudo machacar de las desgracias, y condenado a mirar siempre para adentro, donde sólo ve las heces que han depositado en el fondo de su ser, la lucha estéril por la vida, los andrajos de la miseria, los castigos del cielo, el egoísmo de los hombres y el rigor de las leyes, el mundo le parece cueva de forágidos, ... que debe hacerse desaparecer a sangre y fuego.»[49]

El pretendido realismo de Luis López Allué se fundamenta, entre otros datos, en el hecho de que se quiere escribir, o mejor transcribir, la realidad vivida por él en una región determinada, la aragonesa, y en una comarca concreta, el Somontano oscense; al lado de esta premisa situaríamos el carácter costumbrista que preside sus relatos en los que, la descripción de tradiciones y modos de vida, y hasta la transcripción lingüística de un habla particular de la zona, pueden permitir al lector adoptar sin temor esa valoración crítica. Nuestra opinión, ya esbozada a lo largo del trabajo, es la de mantener que, desde el momento en que hay un «yo» que escribe y que «se» escribe en el texto (no hay más que recordar la presencia constante de López Allué entre sus personajes y en cada uno de ellos) habrá una ensoñación de esa realidad que se intenta transmitir. Ensoñación en el sentido de que es la visión de una persona concreta y que, por lo tanto, va a ir añadiendo certeramente partes de su propio sentir y existir a la escritura.

---

[46] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, p. 184.
[47] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, pp. 324-325.
[48] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*, p. 38.
[49] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. p. 76.

Y es aquí donde, para finalizar, queremos llegar, a analizar los componentes de esa recreación de la realidad. Ya se ha indicado que el autor selecciona dos parcelas de ella de modo preferente; por una parte, se trata de mostrar al lector la situación social de una población rural con sus posibles fuerzas de presión (Iglesia, poder económico...) al tiempo que en uno de sus relatos se hace alusión directa a acontecimientos histórico-políticos de interés; y, por otro lado, se exaltan los valores regionales individuales o colectivos presentando repetidas veces el tema del matrimonio como posible generador de conflictos sociales.

El discurso político ocupa un amplio espacio en la producción literaria de Luis López Allué: en la novela *Capuletos y Montescos* el hilo conductor parece ser el desarrollo de las elecciones en el pueblo de Escuarve más que la narración de los amores de Pablo y Julia; de hecho, esta última circunstancia no es sino el pretexto para el relato de toda la trama electoral, que ocupa la mayor parte de la novela y que permite, sobre todo a través del personaje don Cándido Rubielos, la presentación de las ventajas de una política liberal sobre las actuaciones del gobierno imperante:

> «Después se revolvía airado contra las Cortes que permitían esa inmoralidad, pues según él, inmoralidad y despilfarro grandísimos entrañaban esos millones destinados solamente al fomento de la ociosidad y la holganza.»[50]

Otras veces, la crítica va dirigida a ambas opciones políticas:

> «se me da un ardite de liberales como de conservadores... pero unos y otros resultan, en las esferas del poder, verdaderas calamidades».[51]

Y la elección es siempre regionalista más que partidista:

> «He ahí por qué conviene votar a un candidato de la tierra.»[52]

La oposición entre las clases sociales está siempre expresada desde una actitud de apoyo a los más humildes:

> «Que trebajen los ricos / que de pobre naide pasa.»[53]
>
> «Cuando tengas mis años verás que unos viven como presonas, y a otros nos hacen vivir peor que las bestias.»[54]

---

[50] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, p. 35.
[51] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 125.
[52] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 126.
[53] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*, p. 190.
[54] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. p. 71.

La lucha entre capitalistas y obreros apenas ha tenido todavía eco en el Somontano y, por lo tanto, esa posible solución no se presenta como tal en el presente, sino como esperanza de futuro:

> «Nosotros, las clases trabajadoras, proclamamos y queremos el más santo de los derechos del hombre: el derecho al trabajo, al amor y a la vida. Queremos que desaparezca la irritante y odiosa desigualdad de castas...»[55]

Son palabras que el republicano Lasecas escucha en el café a dos obreros que han llegado de fuera a trabajar; primeros ecos socialistas que no pueden ser asimilados todavía como realidad.

En *Capuletos y Montescos,* la rivalidad entre Torralbas y Avecillas tiene su origen en la diferencia de clases; sin embargo, y a pesar de los intentos de Cándido Rubielos, el final de la narración no presenta ni siquiera una posibilidad remota de solución, de acercamiento o de tolerancia, sino todo lo contrario:

> «¿Ellos aquí, arando mis fincas y viviendo en mi casa?... ¡jamás!... Yo no puedo manchar la gloriosa fama de mis antecesores. Si tal hiciese merecería un castigo severo y ejemplar de la divina Providencia.»[56]

Y aquí es donde podemos insertar el discurso religioso; en esta última frase de doña Rufina, descendiente de los Torralbas, hay una complicidad con la Providencia que explica toda una ideología errónea pero real, de lo que suponía la religión cristiana. Hay una cierta ironía en la presentación de la relación directa entre doña Rufina y un Dios creado por ella para corroborar sus actuaciones:

> «A Dios se lo imaginaba como un señor anciano, venerable, de luengas y plateadas barbas, y flotantes vestiduras... La concepción de este Dios, suspendido allá arriba, siempre arriba, pero encima de Escuarve, fue elaborando insensiblemente en su conciencia un culto especial, una relación personalísima entre doña Rufina y la divinidad hasta caer, sin percatarse de su pecaminosa caída, en un antropomorfismo monoteísta y «sui generis»... Los Torralbas eran, a los ojos del Ser Supremo, algo así como el niño mimado...»[57]

Crítica enunciada por el narrador (con enjuiciamiento negativo incluido) que se une a la del poder ejercido por las jerarquías eclesiásticas, siempre en connivencia con el gobierno:

---

[55] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 113.
[56] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, p. 330.
[57] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, pp. 79-80.

«El carlismo representa a sus ojos la concentración de todos los poderes públicos y privados de cada pueblo, en manos del respectivo cura párroco.»[58]

De allí que en el sermón de rogativas para la lluvia, el sacerdote, orador infatigable, predique en favor del gobierno y condene irremisiblemente a los que siguen las nuevas ideas liberales, uno de cuyos principios es la separación de poderes entre Iglesia y Estado:

«no, no lloverá mientras la prensa liberal ataque impunemente a los sacerdotes de la religión católica: no, no lloverá, mientras se agite en España el monstruo del liberalismo».[59]

Crítica a una religión alienante, llena de supersticiones y prejuicios, en la que las prácticas de brujería tienen cabida al lado de las multitudinarias romerías a la Virgen en demanda de perdón y de lluvias para los campos:

«tu te alcordarás de Higinia, me dijo, haciendo la cruz con todos los dedos; esto sucedió hace dos años y dende entonces no hi tuvido una hora buena».[60]

«No tenía sino muy vagas ideas del bien y de la virtud, ni profesaba más religión que la de un supersticioso culto a dos o tres santos muy venerados en las ermitas próximas y una fe inquebrantable y ciega en la existencia real y el poder omnímodo y semidivino de brujas, duendes, aparecidos...»[61]

«luego el mal era obra de Lucifer o de alguna bruja del país...».[62]

«Por lo que pudiera ser, colgó de las paredes de la alcoba y de los hierros de la cama de su hija, algunas reliquias de santos, cruces, escapularios y otros amuletos»[63]

Otro metalenguaje introducido con mucha frecuencia a lo largo de la narración es el que tiene como referente no ya el contexto cultural del autor, sino su propia existencia dentro del ámbito jurídico, que le lleva a expresar con toda propiedad los conflictos de este tipo más frecuentes entre la población rural: capítulos matrimoniales (pp. 4, 119, 146 del vol. I; pp. 8, 14, 30 del vol. III y pp. 271-280 del vol. II); nombramiento de heredero (p. 3 del vol. I); testamento (p. 178 del vol. I); subasta (p. 46 del vol. III); hipotecas,

---

[58] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 174.
[59] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 256-257.
[60] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Pedro y Juana*, p. 65.
[61] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Del Uruel al Moncayo*. p. 7.
[60] LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, p. 98.
[63] LÓPEZ ALLUÉ, L., *idem.*, p. 286.

préstamos (p. 53 del vol. III); escrituras (p. 55 del vol. III, y p. 114 del vol. II), etc.

Con todas estas consideraciones queremos llegar a justificar nuestras hipótesis de lectura. Decíamos primeramente que habría que ver cómo los diferentes discursos ideológicos se estructuraban en el texto, para determinar el grado de integración o de rechazo del «yo-que-escribe» respecto de una realidad socio-política que le rodea.

En este sentido, pensamos que Luis López Allué ha procurado dar la imagen real de estos contenidos, pero sin sustraerse, como es lógico, a su propia percepción de los mismos: una sociedad principalmente rural en la que predomina la distinción de clases, creadora de conflictos económico-sociales de los que parece imposible salir, a pesar de las dos vías de solución expuestas: o bien un cambio político que solvente la desigualdad y la miseria de las gentes del campo, o bien la religión católica entendida de modo más coherente y no la utilizada por el poder para sus fines, que no conseguiría sino atemorizar a los hombres bajo la presión del castigo y la condenación eternos.

Los desenlaces de todos los relatos responden más a una voluntad integradora que subversiva: se exponen unos hechos, conflictivos o no, se sugieren las posibles soluciones, pero al final, las cosas se quedan como están, sin grandes expectativas de cambio.

En cuanto a las formas literarias utilizadas por Luis López Allué, hay que destacar la abundancia del cuento, narración breve con intención didáctica o costumbrista; de allí los epígrafes de «cuento baturro», «idilio aragonés», «monólogo baturro», «cuento trascendental», «cuento anarquista», «cuento político», etc., que orientan el primer acercamiento al texto de cualquier lector. Los entremeses, piezas dramáticas igualmente costumbristas, constituyen otra de las formas literarias esperadas; de hecho, el modelo teatral constituye el esquema preferido por el escritor y llega a incluirlo en la narración como ya se ha dicho anteriormente.

La poesía, coplas publicadas en el periódico local con el sinónimo de «Juan del Triso», y finalmente la novela, *Capuletos y Montescos,* primer y único ensayo de una forma literaria bastante más compleja. Esta riqueza en posibilidades formales nos hace pensar siempre en esa voluntad, ya indicada, de transmitir una realidad principalmente regional en la que la presencia del autor quede diluida, al menos de modo aparente, detrás de sus

personajes característicos o de figuras como la de don Cándido o Bruno Lasecas.

Finalmente, no vamos a incluir a Luis López Allué dentro de los movimientos literarios a los que se le asocia, ni negaremos su simpatía por los literatos realistas o naturalistas de la época. Nuestro objetivo era leer una vez más su obra y ver cómo, a través de esta lectura, podíamos en algún modo recrearla a partir de nuestra individualidad irrepetible de lector en soledad ante el texto. Por eso no hablamos de conclusiones ordenadas y aparentemente justificadas, porque, si algo se ha concluido, está expresado a lo largo de estas páginas en los diferentes pasos de nuestra propia lectura.

De todos modos, si se ha mencionado la palabra integración respecto a la no-subversión final de los valores existentes que se da en la anecdótica de los distintos relatos, sí es preciso dejar muy claro el hecho de que toda práctica de escritura responde a una necesidad existencial del «yo» de recrearse en la producción literaria, lo cual nos llevaría a afirmar que Luis López Allué escribe en el deseo de ensoñar una realidad que percibe como conflicto en ocasiones, y a la cual, íntimamente, rechaza e intenta volver a crear en la escritura.

«VIDA DE PEDRO SAPUTO», DE BRAULIO FOZ, Y LA CONSTRUCCION DE «EL VERDUGO AFABLE», DE RAMON J. SENDER

GEMMA MAÑÁ DELGADO y
LUIS A. ESTEVE JUÁREZ

Desde los primeros estudios de la obra senderiana se ha señalado insistentemente la utilización de los elementos autobiográficos en *El verdugo afable,* y la inclusión de otros procedentes de obras propias (*Viaje a la aldea del crimen, La noche de las cien cabezas, Orden Público,* etc.). Se ha señalado asimismo el carácter picaresco de algún episodio[1]. La evocación mítica de la infancia y la tierra natal es una constante en su obra a partir del exilio: *El lugar de un hombre* (1939), *Crónica del alba* (1942) y todo el ciclo que la completa, etc. La utilización del material narrativo de una obra para otra también es frecuente, especialmente cuando se trata de sus experiencias vitales anteriores al exilio[2].

En este sentido *El verdugo afable* es un excelente material de prueba; sin embargo, no se agotan con ello las posibilidades de exploración de las otras fuentes de esta obra. Opinamos que no se ha tenido suficientemente en consideración aquel aserto del Prólogo de *Los cinco libros de Ariadna:* «Para mí no existe la nación, sino el territorio y el mío es Aragón y a él me atengo»[3]. Quizá esto explicaría, en parte, por qué algunos de los episodios más llamativos a partir de los cuales el verdugo, Ramiro Vallemediano, inicia su camino por la vida y que sirven de soporte al resto, son elemen-

[1] RIVAS, Josefa, *El escritor y su senda,* Ed. Mex. Unidos; México, 1967; págs. 82-83.
[2] ADAM, V. C.,, «The Re-use of identical Plot Material in Some of the Novels of Ramón J. Sender» en *Hispania* (septiembre, 1960), pp. 347-352.
[3] SENDER, R. J., *Los cinco libros de Ariadna,* Ibérica, New York, 1957, p. XIV.

tos de una singular novela aragonesa del siglo XIX: *Vida de Pedro Saputo.*

El propio Sender se refiere a ella, aunque le quita importancia, en una carta a Marcelino C. Peñuelas y que éste recoge fragmentariamente en su libro:

> «...Lo del convento con disfraz de hembra era una sugestión demasiado directa y casi un calco de un *libro absurdo* que circuló por Aragón en el siglo pasado titulado *Vida de Pedro Saputo.* (Hace poco ha publicado una edición anotada y crítica de este libro Francisco Ynduráin.) Yo debía quitarlo. Lo había puesto porque me parecía como poner un santo de madera sacado de una ermita en mi «living room». Luego me pareció un abuso.»
> Carta, 19 de noviembre de 1968[4].

Y en la última edición de la *Vida de Pedro Saputo,* preparada por Francisco Ynduráin, se nos informa en nota de lo siguiente:

> «El propio Sender me dice en una carta (25-IV-68): «Tengo la impresión de que cuando leí el *Saputo* reconocí algún cuento por haberlo oído antes. No puedo decir cuáles porque no tengo conmigo el ejemplar». Antes ha dicho que usó de esos recuerdos para la primera parte de su novela. El testimonio de Sender me confirma en mi anterior hipótesis y observaciones de la confusión entre lo leído y lo oído.
> También aprovecha otro cuentecillo de Saputo en *Crónica del Alba* (México, 1942), donde la tía Ignacia cuenta a los niños la historieta del herrero de Almudévar, variante del que figura en la obra de Foz.»[5]

Y no se le da mayor importancia. Hay aún otra referencia a esta relación en un brevísimo artículo de J. EGEA sobre *Crónica del Alba*[6]. Se le da más importancia al *Saputo* como fuente senderiana, aunque por la misma brevedad del artículo y por no ser *El verdugo afable* el objeto del mismo, no realiza una exploración minuciosa.

PEDRO SAPUTO Y RAMIRO VALLEMEDIANO

El nacimiento de ambos personajes es semejante en los siguientes aspectos:

---

[4] PEÑUELAS, Marcelino C., *La obra narrativa de Ramón J. Sender,* Ed. Gredos, B.R.H., II Estudios y Ensayos 153, Madrid, 1971, p. 168, nota.

[5] FOZ, B., *Vida de Pedro Saputo,* Guara, N.B.A.A., Zaragoza, 1980. Ed., intr. y notas de F. Ynduráin. Estudio final de R. Gastón Burillo, p. 71, n.º 14.

[6] EGEA, Juan, «La frustración en la construcción formal de la *Crónica del Alba,* de Ramón J. Sender», en *Andalán,* 14-15, 1-15 de abril de 1973. Extra Coleccionable 2, p. 34-35.

a) Por el lugar: Pedro Saputo nace en Almudévar; Ramiro Vallemediano «había nacido en una provincia del norte y que recordaba muy bien su casa natal en la aldea»[7].

b) Ilegitimidad del nacimiento: Pedro Saputo es hijo natural de la Pupila y desconocemos la personalidad del padre hasta el cap. II del Lib. IV[8]. También Ramiro Vallemediano nace de madre soltera; ahora bien, el padre no desempeña el mismo papel, ya que no reconocerá a Ramiro ante el Registro Civil (*Verdugo,* cap. I, pág. 31), reconocimiento que sí le llega a Pedro Saputo. La situación social de los padres también es diferente. El padre de Saputo es un hidalgo acomodado y «sui generis» que estará deseando que muden los tiempos para reconocerlo y que siempre de modo discreto lo ha protegido a través de la Iglesia. La madre de Pedro es una humilde huérfana, humilde pero bien considerada. El padre de Ramiro es «un labrador de un pueblo próximo que tenía fama de guapo y mujeriego» (*Verdugo,* II, 34). La madre de Ramiro pertenece a la rama «maldita» de una familia aristocrática.

La aceptación del nacimiento de ambos por los vecinos del pueblo es muy diferente, pues en el caso de Pedro Saputo su madre será protegida y al él se le encontrará una madrina valedora ante el pueblo: Salvadora de Olbena[9]. Por el contrario, el nacimiento de Ramiro provoca escándalo, y no sólo esto, sino que su madre continúa las relaciones con su amante y es rechazada por la buena sociedad de la aldea (*Verdugo,* I, 31).

c) Las relaciones con las gentes del pueblo también serán distintas, ya que la actitud de los vecinos ante el comportamiento de ambas madres y su distinto origen es diametralmente opuesta. No obstante, esto no impedirá a Sender aprovechar una de las más características historietas del Saputo: la del hidalgo. En ella la madre del protagonista se encuentra en la calle con un hidalgüelo del lugar y será ofendida por él:

---

[7]SENDER, R. J., *El verdugo afable,* Aguilar, Novela Nueva, México, 1970, p. 30. Las citas se realizan por esta edición, última hecha en vida del autor, ya que la publicada por la Editorial Destino en su colección Ancora y Delfín lo ha sido después de la muerte del autor. Tampoco utilizaremos en las citas el texto de la edición de 1952, pues Sender lo modificó tanto en la edición en inglés como en esta que utilizamos y dando unas razones que no nos sentimos en el derecho de rectificar.

[8]FOZ, B., *Vida de Pedro Saputo,* publ. de la Cátedra Zaragoza, Caesaraugustana II, Zaragoza, 1959. Edic. y pról. de Francisco Ynduráin, p. 3 y ss. Las citas se realizarán por esta edición, base de las posteriores: Libros de Enlace y Guara.

[9]Sobre el nombre de la madrina de Pedro Saputo, Salvadora de Olbena, hay que señalar la curiosa coincidencia del título de la novela de Azorín, aunque Ynduráin afirma que es mera casualidad y no tienen nada que ver.

«—Bien criades el hijo, la pupila; ya es casi hombre y sólo sabe parlar y hacer el Marco Esopo. El pago que él os dará por el oficio que le habéis enseñado. ¿Pensáis hacelle lavandera o cocinera como vos? Andad, que mejor le cuadraría el oficio de comadrón o casamentero.» (*Saputo,* L. I, cap. V, pág., 14).

«Recordaba que un día llegó su madre llorosa y triste y le dijo que había encontrado en la plaza a un hidalgüelo y que este le dijo con cierto retintín:

—Bien crías al bordecico, que sólo sabe dar palique y presumir. ¿Con el oficio que le enseñas aprenderá a mantenerte en tu vejez?» (*Verdugo,* II, 35).

d) Como consecuencia del encuentro con el hidalgo, tanto Pedro Saputo como Ramiro Vallemediano van a proponer a sus madres el aprendizaje de oficios. Pedro le dirá a la suya:

«Mañana, si queréis, aprenderé de tejedor, después de mañana de sastre, el lunes de peraile, el martes de carpintero, el miércoles...» (*Saputo,* I, V, 14).

Y Ramiro:

«...dijo que cada día de la próxima semana lo dedicaría a aprender un oficio diferente y que en poco tiempo los sabría todos. El lunes albañil, el martes tejedor, el miércoles, pelaire, el jueves, sastre, el viernes carpintero y el sábado herrero.» (*Verdugo,* II, 35).

La reacción de la madre es de incredulidad:

«Hijo mío, le atajó su madre, olvidando las lágrimas y su afrenta; ¿Qué disparates estás diciendo? ¿No sabes que cada uno de esos oficios cuesta muchos años, y tú quieres aprender uno cada día?» (*Saputo,* 14).

«La madre dijo que para aprender cada uno de aquellos oficios eran necesarios meses y quizá años.» (*Verdugo,* 35).

En ambos casos la rapidez del aprendizaje es sorprendente, aunque haya una pequeña diferencia —a Pedro le cuesta un día y a Ramiro algo más, si bien a los dos meses habrá aprendido todos los de la aldea—. Aún hay otra coincidencia: cada uno de ellos le lleva a su madre una muestra de su trabajo al acabar el aprendizaje de cada oficio. Las madres quedan sorprendidas:

«Yo no sé, hijo mío, lo que quiero y lo que no quiero: lo que me parece es que sólo quiero lo que tú querrás; y lo que tú hagas, todo, hijo mío, todo lo doy por bien, porque ya veo que te guía otra sabiduría más alta y otra *luz* que yo no alcanzo.» (*Saputo,* 18).

«Después de dos meses, habiendo el chico aprendido todos los oficios de la aldea, su madre le dijo que estaba asombrada de sus talentos y que le autorizaba a hacer lo que quisiera, con tal que fuera siempre buen muchacho.» (*Verdugo,* 36).

En cuanto al parecer de los muchachos sobre los oficios, veamos lo que nos dicen ellos mismos. Sobre el de pelaire, Pedro dirá «que era un poco despreciado, pero sano y alegre» (*Saputo,* 17) y Ramiro que era «sano y alegre, pero producía poco» (*Verdugo,* 36). Sobre el de sastre, Pedro da una opinión poco favorecedora: «propio de jorobados, cojos, enanos y hermafroditas» (*Saputo,* 17). Y a Ramiro «le parecía mejor para mujeres» (*Verdugo,* 36).

Esta reacción de defensa de la madre soltera nos da otro elemento de coincidencia: el orgullo de su condición, ya que Ramiro «...consideraba el ser bastardo... como un privilegio» (*Verdugo,* 34); y Pedro Saputo se preocupará en todo momento por que su madre se vea respetada en el pueblo y él en ningún momento oculta su propia condición.

e) Y esto mismo es punto de partida para justificar un muy peculiar rasgo. Pedro Saputo es criado «con el amor reconcentrado de madre desamparada y sola. De este modo cualquiera sería *agudo*» (*Saputo,* 6).

A su vez Ramiro Vallemediano «tenía fama de chico listo. Comenzaba a ser *proverbial su inteligencia* y a ningún campesino le extrañaba, porque un hijo bastardo tenía que ser más inteligente que los legítimos» (*Verdugo,* 34).

f) La educación de nuestros personajes ofrece también dos curiosos paralelismos: el aprendizaje de los oficios ya expuesto y la llegada al mundo de los libros. De ésta Foz escribe: «Leer y más leer en los libros que le dejaba el cura y un rico del pueblo fue lo que hizo en mucho tiempo» (*Saputo,* 12). Mientras que Sender lo relata así: «En cuanto aprendí a leer me puse a devorar todos los libros que caían en mis manos. Unos me los prestaba el maestro, otros el cura» (*Verdugo,* 34-35).

Otras situaciones

Al seguir la lectura de *El verdugo afable* nos encontraremos con que Sender introduce a continuación su estancia en el internado —aludida en unas líneas en esta edición— para incrustar el primer fragmento onírico, el del Tarascio[10]. Este tipo de episodios

[10]Este episodio incluía en la edición de 1952 un segmento bastante extenso sobre la estancia en el internado de Reus y sus relaciones con el hermano lego. Este segmento Sender lo incorpora a *Hipógrifo violento* «por ser autobiográfico», según indica en carta a Marcelino C. Peñuelas (vid. nota 4).

no aparecen en la obra de Foz. Pero de vuelta del internado no puede seguir sus estudios, se reanuda el hilo narrativo y se suceden una serie de episodios que son nuevamente coincidentes con el *Saputo.* La linealidad de los relatos permite comprobarlo con facilidad.

La pintura de la capilla de la Virgen

El ayuntamiento decide pintar unos frescos en el ábside de la capilla de la Virgen en la ermita del pueblo. Llaman a un pintor de la capital:

> «...buscando para la obra un pintor muy afamado de Huesca llamado *Raimundo Artigas,* hombre melancólico, *estreñido de genio, bilioso de color,* seco de carnes, largo de cuello y claro de barbas...». (*Saputo,* 28).

> «...llamaron a un pintor de la capital. Se llamaba *don Raimundo* y era hombre *bilioso* y de *mal humor*». (*Verdugo,* 50).

Las coincidencias siguen con tal densidad que cualquier intento de señalarlas exhaustivamente nos obligaría a copiar los dos episodios completos. Excusamos al lector tan largas citas (véase *Saputo,* 28 y ss. y *Verdugo,* 50 y ss.) y enumeramos algunos de los elementos coincidentes: interés del joven por conocer los secretos del oficio; violencias del maestro que se traducen en arrojar diversos objetos al aprendiz; la pintura de un cuervo posado en una parra y los comentarios del muchacho; por último la semejanza en los diálogos.

Varían ambos libros en el procedimiento para deshacerse del pintor, ya que aquí Sender introduce un nuevo motivo de sabor popular no reflejado en el *Saputo:* la sisa del polvo de oro que queda en el fondo del recipiente. Sin embargo, la conclusión es la misma: el pueblo se pone de parte del aprendiz y el maestro pintor tiene que marchar. El joven discípulo se encarga de acabar la capilla.

> «Y el justicia y el concejo con los prohombres del pueblo encargaron la pintura a Pedro Saputo.» (*Saputo,* 20).

> «Encargaron a Ramiro que terminara la capilla...» (*Verdugo,* 53).

No acaban aquí las coincidencias. Hay un rasgo del carácter del pintor D. Raimundo que Foz deja para otro pasaje y que Sender sintetiza en boca de su personaje, la tacañería:

> «Entonces ¿no lo haces para ganar un salario?» (*Verdugo,* 50).

le dirá a Ramiro cuando éste le pida trabajar con él para aprender. Esto, reforzado con el motivo del oro, nos pinta el personaje. Mientras que Foz pone en boca de un faile este juicio:

> «...el maestro Artigas era muy judío que les pedía quinientas libras y ellos le daban trescientas y cincuenta y no quería.» (*Saputo,* 40).

El joven pintor dejará constancia de su autoría:

> «...pidió licencia para poner un rótulo que declaraba quién las había hecho y la edad que tenía». (*Saputo,* 33).

> «El cura escribió unas frases en latín para que el joven pintor las pusiera al pie del tímpano en la capilla principal. Traducidas decían: En el día 3 de julio del año de gracia de 1.918 el vecino de esta población Ramiro Vallemediano, de quince años de edad, terminó de pintar las dos capillas por encargo del Ilustre Ayuntamiento y la Santa Cofradía del Rosario.» (*Verdugo,* 54).

La misma edad de Pedro Saputo que nos ha sido declarada con motivo de otra de sus pinturas:

> «...y todo el pueblo venía a ver aquel prodigio de un niño de catorce años.» (*Saputo,* 32).

El éxito pictórico es semejante. Pedro Saputo comienza a obtener beneficios de su arte:

> «Pintó en aquel año dos salas, una de un beneficiado rico y otra del hidalgo padre de Eulalia, el cual para acabar de borrar la memoria de las palabras que dijo a la madre de Pedro Saputo, le hacía más favor que nadie en el lugar. Y en verdad, aunque el niño era tan generoso, no podía olvidar del todo las dos últimas expresiones que usó contra él y su madre; y eso que no comprendía aún toda la malicia que encerraban. Murió desgraciadamente el hidalgo cuando estaba pintando el último lienzo de su sala, que la concluyó no obstante; pero añadió en lo alto dos ángeles en ademán de tender sobre el cuadro un velo blanco de crespón con orla negra. Y puso aún allí otro primor; y fue que en aquellos ángeles hizo el retrato de Eulalia y el suyo saliendo tan bien que parecía les hubiesen cortado las cabezas y pegándolas a los cuerpos desnudos de los ángeles.» (*Saputo,* 32-33).

Y también Ramiro:

> «Entretanto había hecho tres o cuatro retratos de personas notables de la aldea que le pagaron bien y su casa nadaba en la abundancia. Uno de los que pagaron mejor fue el hidalgüelo que había insultado años atrás a su madre. Ramiro, pues, reinaba en la aldea y comenzaba a llamar la atención en la provincia.» (*Verdugo,* 54-55).

Hay en estos párrafos dos motivos que no coinciden exactamente en cuanto a su uso y colocación: el retrato de la niña en el

cuerpo desnudo de un ángel y la notoriedad que comienza a adquirir Ramiro. El retrato de la niña lo ha trasladado Sender a la pintura de la capilla:

> «Dominando la bóveda... un ángel flotando, muy hermoso, con una pierna desnuda asomando hasta más arriba de medio muslo y el lado contrario del hombro y el pecho descubiertos también. El rostro era el de la niña del farmacéutico.» (*Verdugo,* 54).

Este traslado no es gratuito, ya que en *El verdugo afable* tiene unas connotaciones eróticas que Braulio Foz evita no sólo en este episodio, sino a lo largo de toda la novela.

La notoriedad de Saputo nos la hace saber su autor unas páginas más adelante. Al llegar a Huesca, en su primera salida, se ofrece a pintar la iglesia del convento del Carmen y en su entrevista con el prior: «...el fraile había ya sospechado quién fuese, teniendo de él noticia por la fama de su nombre» (*Saputo,* 41). Prior que retratará como San Elías cuando después de la primera salida acabe las pinturas (*Saputo,* L. II, cap. XV, pág. 100). Motivo paralelo, aunque de sentido inverso al retrato del farmacéutico como demonio —alusión dilógica y malévola— en la pintura de la ermita. (*Verdugo,* cap. III, pág. 54).

La pintura en relación con nuestros protagonistas es un motivo constante, por lo que más adelante haremos una referencia global, ya que las alusiones aparecen dispersas a lo largo de las dos novelas.

La huida y la aventura del convento

Ambos personajes emprenden la huida y llevarán una vida oculta por temor a verse perseguidos, lo que dará lugar a la inserción de un llamativo episodio: el del convento. Ya el propio Sender, en la carta citada al Prof. Peñuelas lo califica de «sugestión demasiado directa y casi un calco» del *Saputo.* Sin embargo, las indicaciones provienen de la misma novela. La relación de Ramiro con la hija del farmacéutico provoca accidentalmente la muerte del padre y la hija. Esta muerte resulta misteriosa en el pueblo y corren rumores en los que se menciona a Ramiro y

> «Sintiéndose Ramiro culpable de aquellas dos muertes se creía perdido»... «Una noche huyó. Como había leído en las *historias antiguas,* andaba de noche y dormía de día.» (*Verdugo,* 59).

La fuga de Pedro Saputo es semejante. Mientras pinta la capilla del convento del Carmen, un frailón de misa y olla le importuna de continuo. La irritación de Pedro es tal que le arroja un «guijarro tamaño como el puño» (*Saputo,* 44) y creyéndolo moribundo huye de Huesca. La huida de Pedro (*Saputo,* lib. II, cap. III) es campo a través y sigue durante la noche (episodio del penitente del Pueyo). Estas debían ser las «historias antiguas» que llevarán a Ramiro a disfrazarse de doncella para buscar refugio en un convento, donde traba amistad con dos novicias, Paulina y Juanita, lo mismo que en las «historias».

Llegados a este punto hacemos gracia de las citas, pues deberíamos reproducir los episodios de ambas novelas prácticamente completos. Lo que sí cabe señalar son los elementos diferenciales que introduce Sender. En primer lugar, el nombre de mujer elegido: Pedro Saputo será Geminita; Ramiro Vallemediano, Vicenta Laspalas. Segundo: así como Pedro se finge ignorante, «no tomando nunca ningún libro en las manos», Ramiro se muestra ávido de conocimientos, e incluso exagera la nota:

> «...buscó otra vez libros de ciencia religiosa... Al verlo la madre superiora llevarse a la celda no ya breviarios de devoción sino la misma *Summa* de Santo Tomás, se quedó boquiabierta». (*Verdugo,* 63).

Y por último, el erotismo. La declaración a las novicias de su «transformación» en hombre lleva a Ramiro a la consumación erótico-sexual de sus relaciones con Juanita y Paulina en unas delicadas escenas nocturnas. Sin embargo, este elemento podríamos considerarlo insinuado por el propio Foz en el párrafo inicial del cap. VI, Lib. II, cuando Pedro ha conseguido ser admitido en el convento:

> «No tomó el hábito de monja, como quieren decir algunos y cree el vulgo ignorante que hasta han llegado a afirmar que profesó y vivió tres años en el monasterio. Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones. ¿Y para qué? *Para concluir con un cuento absurdo*[11], infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza. *Nada de indecente, de negro ni de mulato pasó en aquel convento;* de gracioso y amable, sí, mucho, porque no cabía otra cosa en la edad y miramiento de Pedro Saputo, ni en la amabilidad y virtud de aquellas señoras.» (*Saputo,* 56).

Esta enfática negación presupone la existencia de un relato oral de

[11] Nótese la curiosa calificación de «absurdo» que aplica Foz a los supuestos relatos orales y la coincidencia con el fragmento de carta reproducido (vid. nota 4).

tono distinto, con lo que quizá no es tanta la diferencia, pues el elemento erótico queda ya sugerido.

El final del episodio es paralelo. Pero no acaba todo aquí. Las jóvenes novicias reaparecen más adelante. Pedro Saputo las verá dos veces durante sus andanzas como estudiante, pero ellas no sabrán que es Pedro Saputo. Cuando le reconocen (*Saputo,* 155 y ss.) durante un acto público celebrado en Zaragoza, se comunican con él por medio de una nota firmada por «María Mercedes Orante, o Sor Mercedes, que fue en el convento de Geminita» (*Saputo,* 155). Hay una entrevista en la que él las entera de que es Pedro Saputo. También a Ramiro son las ex-novicias quienes lo reconocen a través de una fotografía publicada en la prensa y le escriben una carta, que recibe en la cárcel. La carta va firmada por *Clarita,* alusión al convento. No sabe cuál de las dos es. La muchacha le comunica que ha notificado a la madre de Ramiro su situación. También le hace saber que su amiga estuvo muy enferma por culpa suya y casi murió. Viven ambas en la misma ciudad y el matasellos es de *Zaragoza* (*Verdugo,* 141). Para finalizar, nos enteraremos de que Paulina ha muerto y Ramiro sospecha que es consecuencia de un aborto o un mal parto del que él se siente responsable (*Verdugo,* 145). En el Saputo, tras la desaparición de Pedro, muere su amada Morfina y la seguirán todos los que lo amaron, comenzando por una de las ex-novicias, que se ha convertido en su cuñada:

> «Fue Juanita la primera, que murió de parto a los cuatro meses.» (*Saputo,* 223-4).

Aunque, eso sí, en este caso y de acuerdo con el aire circunspecto y didáctico del *Saputo,* no hay nada que achacarle al protagonista.

La desaparición

Tras una visita al pueblo, durante la cual introduce la brutal escena de la cencerrada y la sórdida historia de la familia Delaput, Ramiro desaparecerá sin dejar rastro y al servicio del poder: solicita la plaza de verdugo en el penal de Ocaña. Solamente cuando volvamos al inicio del tiempo novelesco, será casualmente reconocido en las calles de Madrid por su pariente y protector, el duque de L.

La desaparición de Pedro Saputo se produce cuando, a punto de casarse, recibe una orden, supuestamente real, mediante la que se solicita su presencia en la Corte. Y desaparece durante el viaje:

«No se supo más de él» (*Saputo,* 225). En ambos el momento de la desaparición está relacionado con una boda, prevista en el *Saputo,* simulada en *El verdugo afable.*

Otros aspectos

Quedan por señalar otros aspectos que no aparecen en un momento concreto, sino dispersos a lo largo de ambas obras. Nos limitaremos a señalarlos brevemente, ya que son rasgos caracterizadores del personaje central de cada obra.

La pintura

Hemos visto antes la utilización del episodio del pintor. Pero además los dos personajes se verán recurrentemente relacionados con la pintura de una u otra forma. Pedro Saputo usará la pintura como medio de vida en buena parte de sus viajes: en la primera salida comienza a pintar el convento del Carmen, y al reaparecer después de la huida concluye la pintura; en la segunda, después de ejercer como médico «picó para Murcia, donde vendió la mula y tornó a su oficio de pintor aventurero» (*Saputo,* 118); e incluso en sus estancias en Almudévar «continuamente le escribían y llamaban para obras de pintura...» (*Saputo,* 110).

Ramiro Vallemediano también se relacionará continuamente con la pintura: pintará carteles en el circo; realizará el catálogo de las pinturas del duque de L.; asistirá a exposiciones donde provocará un conflicto «real»[12]; y, por fin, la pintura le servirá como contraseña en la misión informativa que le encomiendan los anarquistas en Benalup (nueva recreación de los sucesos de Casas Viejas, ya elaborado en *Viaje a la aldea del crimen*)[13]. Para finalizar, diremos que en *El verdugo afable* se pueden recoger no menos de dieciocho fragmentos que relacionan al protagonista con la pintura[14]. Esta relación de los personajes con la pintura no es casual, ni viene dada exclusivamente por el modelo de *Pedro Saputo,* sino que es uno más de los aspectos autobiográficos que se dan prácti-

---

[12]La actitud de Sender ante Alfonso XIII aparece relatada en *Examen de ingenios. Los noventayochos,* Aguilar, Estudios literarios, México, 1971, 2.ª ed., pp. 17-18.

[13]En este fragmento rehace *Viaje a la aldea del crimen,* como ya se ha señalado.

[14]RIVAS, V. J. (op. cit.), cap. III, pp. 239 n. 64 a 249, n. 99.

camente en toda la obra senderiana, especialmente en la de ambiente contemporáneo[15].

El personaje y las mujeres

Otro aspecto recurrente y coincidente será la capacidad de atracción sobre el sexo femenino. Un breve inventario: de Pedro se enamoran sucesivamente Eulalia, Rosa, las dos novicias (Paulina y Juanita), Antonina, Morfina, Teresa la hija de Sisnando, las muchachas de Villajoyosa, la viuda desconsolada, etc.; de Ramiro se enamorarán o sentirán una particular atracción la hija del farmacéutico, las dos novicias (Paulina y Juanita), la sirena del circo, Lydia la argentina, la Cañamón, Federica Blanca la hija del verdugo de Ocaña.

Las relaciones no son del mismo tipo y grado, pues, como ya señalamos, Braulio Foz se mantiene en los términos de la más amable circunspección; mientras que Sender, influido quizá por D. H. Lawrence[16], lleva estas relaciones a un plano no sólo sentimental, sino también sexual y sensual. Pese a esta diferencia, señalaremos que tanto uno como otro no van en busca de la aventura amorosa deliberadamente, sino que es su propia personalidad la que va atrayendo a las mujeres.

> «Una muchacha madrugadora nos miró, volvió a mirar a Ramiro y mecánicamente se humedeció los labios con la punta de la lengua. Yo sonreí pensando que Ramiro seguía teniendo éxito con las mujeres.» (*Verdugo,* 369).

> «Sintieron mucho su desaparición en Villajoyosa, y más las doncellitas, creyéndose todas huérfanas y abandonadas de la providencia. ¡Cuántas lo lloraron! ¡Cuántas lo soñaban de día y lo suspiraban de noche! ¡Cómo se torcían las manos invocando su nombre desesperadas!» (*Saputo,* 119).

---

[15] El interés de Sender por la pintura como actividad expresiva propia se ve reflejado en PEÑUELAS, Marcelino C., *Conversaciones con Ramón J. Sender,* Magisterio Español, Novelas y Cuentos 59, Madrid, 1970, pp. 231-233. Pero además hay que recordar que sus pinturas fueron objeto de una exposición en la Galería Multitud de Madrid en 1975. Puede consultarse el excelente catálogo. SENDER, R. J., *Obra pictórica* (Madrid, 1975), editado por la galería con motivo de la exposición, y en el que además de abundante material gráfico se recogen una serie de textos de Sender referentes a la pintura y útiles para conocer este aspecto de su personalidad. Hay también referencias abundantes a su actividad pictórica en SENDER, R. J. *Album de radiografías secretas,* Ed. Destino, Ancora y Delfín 558, Barcelona, 1982, especialmente en el cap. XI, p. 114 y ss.

[16] Sobre el interés de Sender por D. H. Lawrence puede verse: PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...,* pp. 169-170; SENDER, R. J., *Novelas ejemplares de Cibola (Romerman Ed., Flor de Romero, Santa Cruz de Tenerife, 1967), XI »Los invitados del desierto»*; SENDER, R. J., *Album...,* cap. XIII, pp. 173 y ss.

La muerte

La obsesión de la muerte persigue constantemente a Ramiro Vallemediano: el farmacéutico y su hija, la sirena, Paulina la ex novicia, el anarquista Graco, el sueño de las cien cabezas, los campesinos de Benalup, el verdugo de Ocaña y su final como verdugo, aunque él no sea directo responsable de ninguna de esas muertes. Pedro Saputo no tiene una relación reiterada con la muerte durante la novela; sólo al final, cuando su desaparición sea el factor desencadenante de una serie de fallecimientos: Morfina, Juanita, el padre, la madre, Rosa y Eulalia.

Paralelismo general

Un recorrido simultáneo y esquemático de las dos novelas nos hará ver lo siguiente:

Pedro Saputo es hijo ilegítimo, por lo tanto agudo. Su formación es heterogénea. Tiene habilidad pictórica: episodio del pintor, vida del pintor aventurero. Una muerte supuesta será causa de su huida y de sus primeras aventuras de incógnito, entre las que destaca la del convento. Tras su vuelta, después de esta primera escapada, realiza una serie de salidas o viajes que le llevarán sucesivamente a Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía (Sevilla) y la Corte de Madrid. Una vez producida la anagnórisis y a punto de celebrarse su boda con Morfina, desaparece supuestamente llamado por el rey.

Ramiro Vallemediano es hijo ilegítimo, por lo tanto agudo. Su formación es heterogénea. Tiene habilidad pictórica: episodio del pintor y posteriores relaciones con la pintura ya señaladas. Dos muertes, en este caso verdaderas, le hacen huir y comenzar su vida aventurera: entre estas aventuras, la primera es la del convento de clarisas[17]. Una vez fuera del convento se dirige hacia la costa catalana. A partir de este momento, creado el personaje, Sender se desprende de la trama del *Saputo* y los paralelismos son más tenues: lo que en *Pedro Saputo* son diversas salidas, se convierte en una única y continuada, en la que se suceden y acumulan los

[17]En Alcolea de Cinca no hay monjas clarisas. Sí las hay en Monzón y en Huesca. Ambos conventos quedaban a principios de siglo en las afueras de la población. Además las clarisas realizan labores de aguja.

episodios. Después de la aventura del circo, marcha a Madrid aún Corte. Lleva una vida azarosa que le conduce al burdel de doña Paca; a la cárcel por su amistad con los anarquistas —reelaboración de *Orden Público*—; tras su excarcelación por intervención del duque de L., su pariente, al contacto con otros grupos sociales (actitud ante la presencia del Rey, relaciones con Lydia, episodio amoroso que le permite reelaborar *La noche de las cien cabezas*); a la continuidad de su participación en la actividad política anarquista, *viajando* a Andalucía (episodio de Casas Viejas-Benalup). De vuelta a Madrid decide retornar al pueblo con la Cañamón como *fingida* esposa. En el pueblo son mal recibidos —brutalidad de la cencerrada—, la Cañamón lo abandona y Ramiro, cada vez más solitario, decide *desaparecer del mundo* solicitando y obteniendo la plaza de verdugo en el penal de Ocaña. No reaparecerá al mundo hasta que sea reconocido casualmente por el duque de L. en las calles de Madrid en compañía del autor, que será testigo de la superrealista glorificación final.

Queda clara la utilización de la *Vida de Pedro Saputo* como punto de partida del relato. Ahora bien, se ha apuntado la posibilidad de que se trate de una «corriente de retorno»[18] en la que se confundiría la fuente popular oral con las lecturas de la infancia. Dadas todas las coincidencias señaladas, no sólo de algunos motivos (situaciones, personajes, nombres), sino también de la sucesión de éstos, de la peculiar personalidad de Pedro y Ramiro y del orden general de ambas obras, el cual acabamos de revisar, y que a todo ello se habría de añadir la coincidencia casi literal en muchos de los pasajes citados (no sólo en el de las novicias), creemos poder afirmar que Sender conocía la novela de Foz, lo que se desprende de la carta a Peñuelas, y que en algún momento no le debió parecer tan «absurda» cuando así la utiliza. Nos inclinamos a ello pese a la carta de Sender a Ynduráin[19], porque en la carta a Peñuelas, fechada unos meses después, habla de «sugestión demasiado directa y casi un calco de un libro...», y esto lo dice refiriéndose a las supresiones de la edición inglesa de 1963, mientras que en la que manejamos no desaparece ninguno de estos episodios. Una consideración más: es curioso que Sender no utilice ni mencione en ninguna de sus obras de carácter autobiográfico la historieta del «salto de Alcolea»[20]. ¿Libro? ¿Tradición oral? Nos inclinamos por

[18] FOZ, B., *Vida de Pedro Saputo*, Ed. Guara, pp. 27 y 71, n. 14.
[19] FOZ, B., *Vida...*, Ed. Guara; loc. cit. en nota anterior.
[20] Cuya conservación en Alcolea tuvo la amabilidad de indicarme D. José M. Blecua al hablarle de las relaciones entre las dos obras.

el primero, reelaborado y quizás teniendo presentes elementos de transmisión oral. No hay que olvidar que para Ramón Sender todo el mundo entorno y su propia experiencia vital (especialmente referida a su infancia y juventud) es materia novelable y no desde una perspectiva, sino desde más de una.

Reminiscencias del Saputo en otras obras

No es únicamente en *El verdugo afable* donde Sender utiliza motivos procedentes de *Pedro Saputo*. Ya se ha señalado[21] el aprovechamiento de la historieta de «la justicia de Almudévar» —variante de la que relata Foz— en *Crónica del Alba*[22]. El relato se pone en labios de la tía Ignacia, personaje popular que introduce a los niños, Pepe Garcés y sus hermanos, en el mundo del folklore. La variación consiste en el intercambio de oficios (se ahorcará a uno de los herreros y se dejará libre al sastre, en el *Saputo* un tejedor). Y es curioso que en la página anterior y en el mismo pasaje de la novela la tía Ignacia le cuenta una historieta de verdugos que dan garrote y de reos que dicen una agudeza, como tres de los cuatro reos cuyo ajusticiamiento inicia *El verdugo afable*. Esta historieta está asociada por contigüidad con la historieta de Saputo que cuenta la tía Ignacia y que también trata de una ejecución. Sin embargo, tampoco aquí aparece la menor referencia al «salto de Alcolea», a pesar del papel desempeñado por las «ripas» en la vida del niño Pepe Garcés.

No es esta la única aparición de elementos del *Saputo*. Hay un pasaje de su más célebre novela, *Réquiem por un campesino español*, en el que no creemos sea exceso de imaginación el ver cierta influencia:

> «El zapatero con más deseos de hacer reír a la gente que de insultar a la Jerónima fue diciéndole una verdadera letanía de desvergüenzas:
>
> —Cállate, penca del diablo, pata de afilador, *albarda*, zurrupeta, *tía chamusca, estropajo*. Cállate que te traigo una buena noticia: su Majestad el rey va envidao y se lo lleva la trampa.
>
> —¿Y a mí qué?
>
> —Que en la república no empluman a las brujas.
>
> Ella decía de sí misma que volaba en una escoba, pero no permitía que se lo dijeran los demás. Iba a responder cuando el zapatero continuó:

[21] FOZ, B., *Vida...*, Guara, pág. 71, nota 19.
[22] SENDER, R. J., *Crónica del Alba*, 1, Delós-Aymá; Barcelona, 1966, p. 25.

—Te lo digo a ti, *zurrapa, trotona, chirigaita, mochilera, trasgo, pendón, zancajo, pinchatripas, ojisucia, mocorra, fuina...*»[23]

Pedro Saputo, durante su vida estudiantina, se encuentra con una vieja mal encarada y

> «...dando un brinco, salta en los hombros de un compañero, y dirigiéndose a la mujer, que se alongaba refunfuñando, le disparó este borbollón de injurias, tirándoselas a puñados con las dos manos: vaya con Dios la ella, piltrafa pringada, *zurrapa,* vomitada, *albarda arrastrada,* tía cortona, tía cachinga, tía juruga, *tía chamusca,* pingajo, *estropajo,* zarandajo, trapajo, renacuajo, *zancajo,* espantajo, escobajo, escarabajo, gargajo, mocajo, piel de zorra, *fuina,* cagachurre, *mocarra,* ¡pum pum!, callosa, cazcarrosa, chichosa, mocosa, legañosa, estoposa, mohosa, sebosa, muermosa, asquerosa, *ojisucia,* podrida, culiparda, hedionda, picuda, getuda, greñuda, juanetuda, patuda, hocicuda, lanuda, zancuda, diabla, *pincha tripas,* fogón apagado, caldero abollado, to-to-to-o-torrrr... culona, cagona, zullona, moscona, *trotona,* ratona, chochona, garrullona, sopona, tostona, chanflona, gata chamuscada, perra parida, morcón reventado, *trasgo* del barrio, tarasca, estafermo, *pendón* de Zugarramurdi, *chirigaita,* ladilla, berruga, caparra, sapo revolcado, jimía escaldada, cantonera, *mochilera,* cerrera, capagallos...» (*Saputo,* 77-78).
>
> *(Los subrayados son nuestros)*

No creemos necesario insistir en lo que es algo más que una semejanza.

Estas referencias al uso de elementos procedentes de *Saputo* en otras dos novelas de Sender, una anterior y otra de la misma época (1953) que la que nos ocupa, tiene la finalidad de reforzar nuestro aserto: Sender conocía la novela de Foz y se sirve de ella de una manera deliberada. Que en algún momento inserte variantes sobre los motivos del *Saputo* no es indicio suficiente para afirmar la confusión entre lo leído y lo oído, ya que sus propias experiencias nos las ofrece reelaboradas con variantes. Para finalizar, diremos que es frecuente en Sender el aprovechamiento de toda clase de elementos populares. Un ejemplo de ello:

> «Este (el zapatero) se mostraba más alegre y libre de palabras que otras veces y decía que los curas son las únicas personas a quienes todo el mundo llama padre, menos sus hijos, que los llaman tíos.»[24]

Este chascarrillo de carácter popular sigue contándose aún hoy juntamente con otros del mismo matiz anticlerical.

---

[23] SENDER, R. J., *Réquiem por un campesino español,* Ed. Mex. Unidos, México, 1968, pp. 65-66.

[24] SENDER, R. J., *Réquiem...,* p. 65.

Todo lo expuesto hasta aquí no era desconocido, aunque no sabemos de ningún trabajo detallado. Los pareceres sobre el uso que hace Sender de material narrativo procedente de la novela de Foz son dispares: los unos los minimizan[25], otros lo utilizan para descalificar la novela, si no al novelista[26]. Y aún hubo unos terceros[27] que inicialmente ignoraron esta correspondencia y atribuyeron algunos de estos episodios a influencias mucho más exóticas, como la posible relación del episodio del convento con un episodio de *Narciso y Goldmundo* de Hermann HESSE. Descartada esta última postura, examinemos brevemente cada una de las otras dos.

La minimización de la influencia de *Vida de Pedro Saputo* (postura también del propio Sender en las dos cartas citadas) resulta excesiva tras el material examinado. Creemos que la cantidad y distribución de materiales procedentes de la novela de Braulio Foz representa un aporte cualitativo y cuantitativo sustancioso en la construcción de la novela.

La sobrevaloración de la influencia de *Vida de Pedro Saputo* en la interpretación de la novela se resume así: «Gastados sus recursos existenciales de infancia y adolescencia, en *El verdugo afable,* o bien tenía que autoplagiarse de nuevo o crear, y aquí es donde su propia frustración en el proceso creador le indujo a «inspirarse» en una desconocida novela, *Vida de Pedro Saputo...*»[28]. Pensamos que no es tan simple. Las razones son varias. La primera y más superficial es que el único segmento biográfico usado antes de *El verdugo afable* es la infancia, no la adolescencia, por lo tanto, no tenía necesidad de autoplagiarse a partir de los diez u once años del personaje, puesto que *Hipógrifo violento* y el resto de la serie de *Crónica del Alba* estaba por publicarse y por fin el traído y llevado artículo de C. ADAM tenía que esperar a 1960. Por lo tanto, al menos en su primera redacción, *El verdugo afable* tenía a su disposición prácticamente todos los otros segmentos biográficos. Ciertamente que la edición en inglés (y la de México de 1970) suprime casi totalmente el episodio del internado, porque «lo de la escuela debía ir a 'Crónica' por ser autobiográfico»[29]. Luego la intención de Sender no es autobiográfica stricto sensu. Si aceptamos

---

[25] PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, Cap. VII, especialmente p. 168; e YNDURÁIN, F., en *Vida de Pedro Saputo,* Guara, loc. cit. en notas 18 y 19.
[26] EGEA, J., «La frustración en la construcción formal de la...» (art. cit.).
[27] ALBORG, Juan, *Hora actual de la novela española,* II Taurus, Persiles 21, Madrid, 1968, p. 40.
[28] EGEA, J., (art. cit.).
[29] PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, cap. VIII, p. 168, n. 6.

las palabras de Sender, queda descartado el uso de *Pedro Saputo* para cubrir segmentos biográficos ya usados.

Hay, además, en *El verdugo afable* otro material senderiano. Este proceso de *Orden Público, Viaje a la aldea del crimen* y *La noche de las cien cabezas,* todas publicadas antes de la guerra. Habría que añadir el motivo central de *La llave* (*Verdugo,* 364) que será desarrollado en un cuento publicado en 1960[30]. Dejando este relato aparte, ¿son segmentos autobiográficos los otros tres? No. *La noche de las cien cabezas* es una fantasía onírica, aspecto de la prosa senderiana que se acentuará después del exilio y de manera progresiva a partir del *Epitalamio del prieto Trinidad,* especialmente en sus novelas de carácter simbólico-abstracto. *Viaje a la aldea del crimen* es un relato periodístico-testimonial de unos hechos que conmovieron profundamente no sólo a Sender, sino a la opinión pública de la época y en los que no llegó a participar como actor, sino como testigo de los hechos. Queda *Orden Público,* novela que se basó en una breve estancia en la cárcel. Ahora bien, ¿por qué no usó otros segmentos biográficos que sí usará después en *Crónica del Alba,* como puede ser su estancia en Marruecos? Porque creemos que la novela no tiene como finalidad la proyección autobiográfica como primer elemento, sino la recreación de una visión de la sociedad española a través de un personaje contrastante, Ramiro Vallemediano. Y para dar el clima social en el que Ramiro se desenvuelve, utiliza sus propias experiencias (novelizadas ya o no), puesto que la situación temporal de Ramiro es la misma que la del autor. La dialéctica Ramiro-sociedad es una proyección de las preocupaciones de Sender, y esto hace sentir en cierto modo la novela como autobiográfica, pero ya hemos visto que el mismo Sender no la considera como tal.

Por otra parte, el hecho de que un escritor utilice su propio material en obras posteriores o anticipe elementos de otras por escribir, no es en sí ni bueno ni malo, dependerá de «la 'necesidad' sicológica de estas partes de la novela» y de «la perfección con que se efectúe el trasplante y en la calidad del resultado»[31]. En cuanto a la utilización de asuntos o motivos procedentes de otras obras y su «licitud» pensamos que, salvo un curioso concepto de originalidad creadora en literatura, el cual dejaría a la literatura europea redu-

---

[30] SENDER, R. J., *La llave,* Ed. Magisterio Español, Novelas y cuentos 14, Madrid, 1967. Primera edición en Montevideo, 1960, según indica M. C. Peñuelas.

[31] ALBORG, J. L. (op. cit.), pág. 42.

cida a una inmensa frustración, no es tampoco por sí mismo bueno ni malo, sino que también dependerá como en el caso anterior de la calidad del resultado.

El problema se plantea en otros términos: ¿Por qué Sender utiliza la historia de Pedro Saputo como soporte y trama inicial de la obra? La consideración del sentido que pueda tener quizá nos aclare las razones del aprovechamiento de la obra de Foz.

> «Es un hombre el verdugo que dice: puesto que es inevitable la violencia, voy a aceptar sobre mi cabeza la responsabilidad de todos los males. En este sentido, ese hombre que *no ha estado nunca dentro de la vida, sino al margen,* acepta la monstruosa circunstancia de ese asesinato que es cada ejecución diciendo: ustedes desprecian al verdugo. ¿Por qué lo desprecian si basan en él todo su poder social, económico, político e incluso espiritual? Aquí estoy yo. Yo voy a ser ese a quien ustedes desprecian y de quien depende que sigan ejerciendo en paz su falso orgullo de ciudadanos virtuosos.»[32]
> *(La frase en cursiva es nuestra)*

El verdugo, Ramiro Vallemediano, ha estado siempre al margen. El autor, por su extracción pequeño-burguesa, no puede ser un adecuado modelo de persona que «no ha estado nunca dentro..., sino al margen», pese a su rebeldía juvenil y no tan juvenil. Sin embargo, nada más al margen de la sociedad española (y no sólo entonces) como un nacimiento ilegítimo (recuérdese el valor despectivo e insultante que tiene en Aragón la palabra borde), y esta condición inicial la cumple perfectamente Pedro Saputo, aunque de forma paradójica, en la novela de Foz.

Estamos ante una novela en la que el autor no se plantea una evocación autobiográfica, aunque, como hace en *La esfera,* utilice elementos de la realidad histórica de la que ha sido testigo (el movimiento obrero y campesino y su represión) e incluso algunas anécdotas autobiográficas (la de su comportamiento ante el rey, su propia estancia en prisión) del mismo modo que Saila es un emigrado político que va a América. También en este caso el personaje es portador de las preocupaciones vitales e intelectuales del autor. Y son estos dos elementos, anécdotas autobiográficas más personajes portadores de las preocupaciones del autor, ya sea a través de monólogos o confesiones[33], lo que le da aquel tinte autobiográfico, puesto que las sitúa en tiempo histórico que corresponde a

---

[32] PEÑUELAS, M. C.,, *Conversaciones...,* p. 123.

[33] MAINER, J. C., «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón Sender», *Papeles de Son Armadans,* CLXI (agosto 1969), Palma de Mallorca, pp. 117-132.

la propia cronología del autor, llegando a ser en *El verdugo afable* el autor testigo que recoge la confesión de Ramiro Vallemediano a lo largo de toda una noche.

¿Y cuál es el sentido de esa confesión? Al hablar de esta novela, Sender dice: «...todos éramos culpables de lo que estaba pasando. Unos por acción, otros por omisión». Y más adelante: «...al final de la guerra me sentía culpable»[34]. Y Ramiro Vallemediano se siente culpable de lo que le dice Goya:

> «Verdad es que antes de llegar a los veinte años has matado a tu novia, al padre de tu novia, a la muchacha del circo y has caído en diversas formas de sacrilegio.» (*Verdugo,* 112).

y de otras desgracias posteriores, aunque no haya habido por su parte voluntariedad, sino que ha sido un mero instrumento del azar o de los demás, y «se libra de la responsabilidad personal aceptando la de la humanidad entera»[35].

El futuro verdugo acepta ser el instrumento de una sociedad cuyo orden se basa en la muerte: «Mataré honradamente, atrayendo sobre mis manos *ese desprecio que todos merecen* y del que todos huyen» (*Verdugo,* 340). Esta afirmación no es más que la conclusión de un proceso psicológico que tiene su momento crucial entre los capítulos XV y XVI, cuando Ramiro se entrevista con el P. Anglada. En diversos fragmentos de esta conversación se habla de la violencia e hipocresía de la sociedad: «Acepto la *hipocresía de la virtud,* pues en un mundo de engaños y crímenes fingir la virtud es siempre mejor que proclamar el vicio, pero tengo la obligación de decirle que detrás de todo eso hay una turbadora *falsedad.* [...], me propone que me quede aquí para dedicarme a la bendición de esta sociedad de verdugos. [...] Pero no quiero ser como usted, usufructuario del verdugo. [...]. Y ese hombre polariza y recibe el desprecio de toda una sociedad cuyo orden sustenta y consolida. [...]. El verdugo recibe sobre su cabeza la sangre de cada víctima, *de todas las víctimas de ustedes, de todas las víctimas nuestras* [...]. Todos ustedes descansan en el verdugo y desprecian al verdugo». (*Verdugo,* 289). «Cuando yo le digo que esos campesinos de Benalup han muerto quizá por salvarnos a usted y a mí, usted me dice, 'en el nombre de Dios', que *el orden es sagrado.* Bien, lo acepto, puesto que *si esos campesinos alcanzaran el poder harían probablemente lo mismo* que hacen los que lo tienen ahora» (*Verdugo,*

[34] PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...,* pp. 121-122.
[35] PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...,* p. 123.

289). «...en ese orden el verdugo es un hijo de Dios. [...], pero más digno de respeto que usted, porque *sacrifica el último ápice de satisfacción de sí mismo,* y porque es la piedra angular del edificio en que usted vive [...], es el verdugo más religioso que todos ustedes. ¿Es sagrado el orden? *Atrévanse a santificar al verdugo* que se hace cargo de la cobardía de los demas...» (*Verdugo,* 289-290). Y Sender se atreverá a santificarlo en la alegoría final del verdugo glorificado, cuadro surrealista en que se diluye la acción.

Este personaje no puede ser un hombre cualquiera. Debe tener unas características peculiares. La primera de ellas consistirá en que para poder expiar las culpas de los demás no puede haber pertenecido a aquella sociedad en la que nunca llegará a entrar: en el pueblo no es aceptado por ser hijo natural y en el transcurso de sus andanzas sus relaciones serán preferentemente con individuos que, de un modo u otro, están también al margen: los anarquistas, los artistas del circo, una cocainómana, prostitutas y, naturalmente, al final con los verdugos, compañeros de profesión. Nunca ha pertenecido a lo que podríamos llamar la «sociedad normal». No sólo lo dice a posteriori en las *Conversaciones,* sino que en la misma novela se menciona con reiteración (directa o indirectamente) esta situación, como en su imaginario diálogo con Goya, cuando éste le dice: «Todo eso sin dejar de vivir *fuera y al margen* de lo que los demás consideran como la «vida» (*Verdugo,* 112).

Pero no basta con que sea simplemente un individuo al margen de la sociedad. Si ha de ser víctima expiatoria, vehículo de liberación de la culpa de los demás, debe cumplir otra condición: ser inocente. Y será inocente a pesar de sus actos y —podríamos decir— a pesar de la sociedad de la que está al margen y a cuyos miembros consigue inquietar, especialmente a aquellos que tienen mayor hondura reflexiva, como el jesuita P. Anglada: «Quizá Dios le había enviado a Ramiro para turbarle y confundirle antes de su muerte, para *mostrarle a un hombre inocente en medio de sus crímenes;* de unos crímenes que no eran suyos y que, sin embargo, hacía suyos y quería expiar» (*Verdugo,* 296).

Tales marginación e inocencia responden a un paradigma humano:

> «El Cojo soltó a reír.
>
> —¿Sabes que te digo? Que tú eres el *hombre natural perfecto.* No toleras ninguna doctrina, no haces sino lo que tu naturaleza te inspira en cada instante.

...
—No. Todo el mundo está pervertido por las influencias de alguna forma de cultura: religiosa, moral, política, social, etc. Pero tú eres el hombre natural *tan limpio de influencias como el día que naciste.*» (*Verdugo,* 279).

Representa Ramiro el estado de naturaleza frente al estado social. ¿Nos es conocido este esquema? Sí, el hombre natural es Andrenio. Esta relación de Sender con Gracián no es por aragonés, sino por el carácter de fábula moral de ambas obras. A esto añadiríamos el conocimiento de Gracián admitido por Sender[36] y la directa utilización de formas del pensamiento y la literatura barroca moralizante (especialmente en *La noche de las cien cabezas,* fantasía onírico-quevedesca), incluso con la introducción de aforismos de corte conceptista: «Morimos, luego hemos vivido. Vivir no es sino estar en condiciones de morir» (*Verdugo,* 204).

En el pasaje citado anteriormente, Ramiro puntualiza al 'Cojo':

> «Cuando uno nace encuentra una ley natural ya hecha. Si somos virtuosos y mansos y queremos ser fieles a esa ley natural, nos crucificarán como a Jesús. Si no somos virtuosos ni mansos, pero queremos ser justos, acabaremos como Curro Cruz. Eso quiere decir que de un modo u otro, si somos fieles a esa Ley natural, nos matarán.» (*Verdugo, 279).*

¿Cómo es esa ley natural? Es una exaltación máxima de la norma ética, que en un principio cree que está en Graco y los anarquistas; pero éstos matan lo mismo que los otros. La norma ética máxima es conculcada por todos y por la sociedad especialmente, puesto que basa su orden en la muerte, «en el mal absoluto, en el satanismo de la horca y el verdugo, sin dejar de hablar en el nombre de Dios» (*Verdugo,* 290). La sociedad, y con ella su cultura y sus valores morales, quedan relativizados y desvalorizados.

Esta desvalorización de la vida, la sociedad y los valores culturales es uno de los rasgos que conforman la moral de la novela picaresca, según el Prof. Montesinos[37]. Esta coincidencia con la moral picaresca en algo tan fundamental no es única. Según Montesinos, frente a una ética que trata de normar los modos de convivencia se alza el totalismo o maximalismo moral de la picaresca.

---

[36] PEÑUELAS, M. C.,, *Conversaciones...,* p. 225.

[37] MONTESINOS, José F., «*Gracián o la picaresca pura*», en *Ensayos y estudios de Literatura española,* Rev. de Occidente, Selecta 36 (Madrid, 1970). Ed., pról. y bibliografía de Joseph H. Silverman, pp. 141-158.

Al no poder atenerse a una conducta reglada, a la continuidad del esfuerzo, a lo posible, lo desprecia en nombre de un ideal ético supremo. De este modo desvaloriza la vida y sus contenidos culturales, la vacía y la aniquila mediante un lenguaje semejante al de la ascética, porque si destruye los valores sociales queda justificado. Destruidos los valores morales, nada merece respeto, sino sólo la conducta libre de hipocresía hasta el cinismo, la cual por franca y sincera será menos impura.

La actitud moral de Ramiro Vallemediano, el verdugo, se refleja, como ya hemos visto, en el diálogo con el P. Anglada en los capítulos XV y XVI. En este diálogo Ramiro rechaza la moral del bien relativo que organiza la sociedad sobre el mal: la pena de muerte. Su idealismo ético totalizador le lleva a decir:

> «...Precisamente porque creo en la eucaristía no me atrevo a comulgar.
> —¿Por miedo al disfrute inmerecido y fraudulento, como usted dice, de Dios?
> —Sí.» (*Verdugo,* 296-297).

Y al hacerse cargo de su empleo, el más envilecedor:

> «Seguía tratando de justificar su nueva situación: Podría quedarme en el plano de la honesta ciudadanía, como un pequeño burgués más, como un pintor mediocre, como Santolalla, pero eso sería peor. Todas las formas de la organización social me incitan a sancionar el asesinato, sacando algún provecho moral o material de mi tolerancia» (*Verdugo,* 340).

Y así como el picar se abandona a la degradación y se justifica por la inasibilidad del ideal ético, que el determinismo de su situación le impide alcanzar, así también Ramiro.

> «Estuvo Ramiro dos o tres días encerrado en su cuarto pensando en lo que le había dicho el Padre Anglada. Le parecía que de todas sus discusiones se desprendía una evidencia: la superioridad moral del hombre que acepta las miserias del humano destino sin ilusiones y hasta el fin. La grandeza del hombre conscientemente abyecto. La superioridad del miserable de Miguel de Molinos.» (*Verdugo,* 318).

Esta referencia al jesuita aragonés Miguel de Molinos nos sorprende. Ya se ha hecho referencia en los mismos términos a su doctrina quietista en reiterados pasajes del libro desde que, estando al servicio del duque, se entera de que «hubo dos Vallemedianos sosteniendo la doctrina quietista de Miguel de Molinos» (*Verdugo,* 173). Y un poco más adelante, interesado en el personaje, descubre que su doctrina le ilumina el problema del «crimen inevitable y la

salvación natural» (*Verdugo,* 177). Expone en las dos páginas siguientes una síntesis de la doctrina molinista, refiriéndose a la incapacidad del hombre para practicar la virtud, al desprecio de sí mismo, a la virtuosidad aparente para llegar a una reflexión final:

> «Yo soy un hombre vil; se puede decir a priori que lo soy, al menos mientras se trata de comprobarlo, y sin embargo nada más fácil que demostrar mi inocencia». Se daba cuenta de que tenía fe religiosa y de que esa fe, sin embargo, no le salvaba a sus propios ojos. Por encima de sus actos había algo puro e inmaculado. Querer poner de acuerdo su conducta con «aquello» —que no sabía lo que era— le parecía imposible. Cada vez que quiso intentarlo tropezaba con la vileza de los demás empujándole al recinto de su propia vileza y queriendo encerrarlo en él.» (*Verdugo,* 179).

El propio desprecio, el ideal de pureza y la imposibilidad de alcanzarla por impedírselo la vileza de los demás, no son sino la actitud del pícaro de justificar la inasibilidad del ideal ético degradando su entorno y achacándole la hipocresía. Y usa un lenguaje ascético-místico, el de Miguel de Molinos. Lo que no debe sorprendernos a causa de la inclinación de Sender por cualquier forma de heterodoxia religiosa o social.

Esta actitud moral del verdugo es semejante a la de la picaresca. Ya hemos indicado que Ramiro es «el hombre natural perfecto». Si a ello añadimos que «todo parte del mal», que «el pecado es necesario», que «es inevitable partiendo de la idea de nuestra imperfección» (*Verdugo,* 286), podemos concluir que los males arrancan de la naturaleza humana. Es el desengaño del idealismo ético. Y la paráfrasis del gracianesco «Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre... hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez» la encontraremos dentro del sueño de las cien cabezas:

> «...la del inteligente que se disfrazaba de tonto porque prevenía demasiado a todo el mundo, la del valiente que tenía que aparentar cobardía para no resultar insolente y la del simple que se había hecho una máscara silenciosa de intrigante para que la gente no entrara a saco en su simpleza.
>
> —A veces no hay nada mejor que sugerir la verdad —decía este último—, porque es lo que más despista. El tonto que se hace el tonto suele pasar por una inteligencia excepcional. Un débil que se hace el débil es tratado a veces con la seguridad de que es un hombre fuerte.» (*Verdugo,* 197).

Visión desoladora, desolada, desengaño que encuentran su afinidad en el desengaño barroco de la picaresca y *El Criticón.*

La coincidencia de la actitud moral del protagonista se refleja también en la técnica. *El verdugo afable* es una novela de camino, de iniciación en la que la libertad está ausente, puesto que, como dice el duque de L., hay una fatalidad que persigue a Ramiro:

> «Las cuatro últimas generaciones de tu familia han estado encerradas en la aldea a la sombra de un castillo en ruinas. El castillo de Rocafría. Pero así y todo recuerda lo que sucedió a tu abuela. No le bastó con renunciar a todo y esconderse en un rincón de la montaña. Allí fue a buscarla el monstruo.
>
> —¿Qué monstruo?
>
> —Hombre, tú sabes, me refiero a la fatalidad. En ese caso fueron todos los horrores acumulados. Y ella, como te digo, era la mujer más pura que se pueda imaginar.» (*Verdugo,* 174).

Frente a la libertad de Ramiro, «hombre natural perfecto», horro de influencias, la norma social basada en el mal, en el no ser que es el pecado y la muerte. Y la acepta hasta sus últimas consecuencias: él será el ejecutor de la norma, el verdugo que mata por el bien relativo social, frente al bien absoluto del amor y de la vida.

Todas estas coincidencias de actitud y técnica entre la novela de Sender y la picaresca y Gracián tienen también su correspondencia en unos elementos externos de la construcción de la novela. En primer lugar, el relato autobiográfico justificativo: lo mismo que Lázaro relata su vida a VM. para tomar el «caso» desde el principio y por extenso para que VM. comprenda y así justificarse; del mismo modo, Ramiro Vallemediano relata su vida al periodista Ramón Sender para que comprenda su propio caso, su profesión de verdugo. Esta técnica de desdoblamiento mediante la que el autor se convierte en testigo o transmisor, objetiva el planteamiento novelesco y ha sido repetidamente empleada por Sender: los 'cuadernos' de Pepe Garcés que recoge el propio Sender en *Crónica del Alba;* el adolescente que relata la historia de Sabino en *El lugar de un hombre;* el testigo relator, más difuminado, de *En la vida de Ignacio Morel; o en Imán,* donde, como en *El verdugo afable,* el sargento (periodista en su vida civil) es testigo, relator y co-protagonista del que nos olvidamos mediante un doble escamoteo del personaje narrador (Viance, el sargento en la una; Ramiro, Ramón Sender en la otra) para pasar a una matizada tercera persona. En segundo lugar, el uso de elementos folklóricos procedentes de la tradición oral o escrita: en el caso del Lazarillo, estas fuentes folklóricas ya son un lugar común desde los estudios de FOULCHE-DELBOSC y MOREL FATIO, a los que añadiríamos la fuente escrita

sugerida por A. BLECUA[38]; en *El verdugo afable* han sido concretadas, al inicio de este trabajo, en *Vida de Pedro Saputo* preferentemente, aunque también podría señalarse algún otro elemento de diversa procedencia, como el de las campanas que tocan solas para anunciar una desgracia o muerte (*Verdugo,* 355). Sobre *Vida de Pedro Saputo* y su influencia en Sender no se puede descartar la sugerencia de F. YNDURÁIN[39] acerca de la confusión entre la fuente escrita y la oral, ya que si bien sigue preferentemente la fuente escrita, las modificaciones aportadas por Sender, como en el caso de la pintura de la ermita, tienen un claro sabor popular. El mismo Sender nos hace un guiño en este sentido: «Comenzaba a ser *proverbial* su inteligencia» (*Verdugo,* 34). En tercer lugar, la aparición de disquisiciones morales, tópico también en cualquier consideración sobre el género picaresco; en *El verdugo afable* aparecen bajo tres formas: las reflexiones del protagonista, los diálogos (con el P. Anglada, con el Cojo) y los sueños (en la refundición de *La noche de las cien cabezas* y en otros momentos). Varía en el recurso formal de introducción de las disquisiciones morales, pero éstas y aquéllos podemos remontarlos a nuestros moralistas del barroco: el diálogo, a los de Andrenio y Critilo; los sueños, a las fantasías morales quevedescas, *Los sueños* (*Sueño de las calaveras*) y *La hora de todos;* las reflexiones del protagonista, a las de Guzmanillo. Quizá la diferencia estriba en que las reflexiones y moralizaciones parten del heterodoxo Miguel de Molinos como el mismo Sender indica repetidamente[40].

Nos encontramos con que esta novela reúne en sí una serie de rasgos: alegoría; totalismo moral (exculpatorio) de la picaresca, moral que es un estadio previo al molinismo; la oposición estado de naturaleza/estado de sociedad; novela de iniciación y de camino; coincidencias formales con la picaresca. No es de extrañar la calificación de barroca que se le ha aplicado —prescindiendo de su complejidad compositiva—, pues coincide en tan señalados rasgos internos y externos con la novela barroca por excelencia: la picaresca. Y con una ideología también barroca: el molinismo.

Posible alegoría de la trayectoria espiritual de Sender, nos manifiesta sus actitudes existenciales ante una serie de problemas

---

[38]BLECUA, Alberto, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del 'Baldús' (Sevilla, 1542)», en *Boletín de la Real Academia de B. Letras* (B.R.A.B.L.), de Barcelona, XXXIX, 1971-1972.

[39]FOZ, B., *Vida...*, Guara; v. loc. cit en nota 14.

[40]PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, cap. VII, pp. 189 y ss.

ético-morales. La situación en un marco temporal coincidente con el suyo, la inclusión de anécdotas autobiográficas y la refundición de obras propias anteriores a la guerra civil reforzarían este sentido autobiográfico. Sin embargo, no se inicia en un mundo arcádico como el primer 'cuaderno' de *Crónica del Alba:* primer argumento en contra del autobiografismo. El autor es el narrador de la larga confesión del protagonista, por lo que éste queda objetivado. Y en la edición inglesa, según indica el Prof. PEÑUELAS[41], se acentúa esta actitud por parte de Sender al interponer un periodista narrador entre el personaje y el autor por el procedimiento de cambiarle el nombre: el narrador será Juan Echenique en lugar de Ramón Sender. Este procedimiento es semejante al de *Crónica,* donde el autor es transcriptor de los 'cuadernos' de Pepe Garcés, pero ésta no es razón suficiente para situar *El verdugo* en la línea autobiográfica. Hay mayor semejanza entre *Imán* y *El verdugo afable,* ya que en ambos se produce el mismo efecto de escamoteo de la voz del narrador y del protagonista. Hay cierta ambigüedad que Sender se ve obligado a despejar: se siente identificado con el protagonista (es una parte de su yo) y le atribuye elementos de su persona, y al mismo tiempo lo objetiva, pues como él mismo indica por vía de exclusión, no es autobiográfica. Si nos atenemos al inicio (el periodista Sender asiste como testigo a una ejecución, conoce al verdugo y se cita con él para hablar), queda descartado el autobiografismo como soporte externo de la trama novelesca, aunque el autor transfiera a Ramiro un sentimiento de culpa (plano simbólico). Lo que no puede es transferir de Ramiro a Sender el oficio de Verdugo que se ejerce en el momento del relato. Necesita marcar el carácter no autobiográfico: la marca es el procedimiento narrativo.

Esta novela de iniciación y de camino contiene elementos autobiográficos innegables, aunque deben quedar integrados en una construcción no autobiográfica para explorar algo más genérico: la expiación de la culpa (no bien delimitada esta última) ante la inaccesibilidad del ideal ético: ideal ético del que prescinde la sociedad para ordenarse por unas normas de conducta que tienen como razón última la ejecución del reo.

Hemos indicado ya algunas notas del personaje: ilegitimidad, marginación, inocencia radical, viajero y observador de la vida desde fuera, marcado desde el principio por su singularidad, paradigma del hombre natural... Ya hemos apuntado su relación

[41] PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa..., cap. VII, p. 181, n. 6.*

con Andrenio, aunque sus andanzas sin mentor lo alejan de él y lo acercan al pícaro. La novela de Foz le ofrece un personaje sorprendente: nacido fuera de la norma, sencillo pero agudo, viajero y observador, absolutamente singular, «hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra». El uso de una materia literaria preexistente (propia, ajena o tradicional) no es excepcional en Sender, sino procedimiento frecuente. Bastará invertir la relación del personaje con su entorno (desde su nacimiento Pedro Saputo es bien recibido, mientras que Ramiro no) para que se plantee una tensión creciente de la que carece la obra de Foz. El personaje es 'proverbial', lo que permitirá a Sender mantenerse fuera del autobiografismo estricto y, al mismo tiempo, por su origen aragonés le permite sentirse enraizado, pese a que deliberadamente al modo cervantino evita la localización geográfica exacta del lugar de origen de su criatura: «había nacido en una provincia del norte» (*Verdugo,* 30), aunque poco después utilice las voces 'cabezo' y 'tozal' (*Verdugo,* 33). La segunda aparece registrada como aragonesismo en el *Diccionario aragonés-castellano* de R. ANDOLZ y en el *Diccionario de uso del español* de M. MOLINER. En éste se dice de la primera: «poco frecuente»; sin embargo, para una persona que haya vivido algún tiempo en Zaragoza, como es el caso de Sender, será palabra habitual.

Sólo queda recordar que conforme se va dilatando su exilio, el desarraigo lleva a Sender a una vuelta cada vez más mitificada a sus orígenes aragoneses, no históricamente, sino en una «arbitraria erudición etnográfica»[42], como pueden ser sus referencias a los ilergetes. Aunque esto no es más que la intensificación de un rasgo presente en *Imán,* cuyo protagonista, Viance, es aragonés, un aragonés al que después de la miseria de la guerra de Marruecos «le han robado su pueblo»[43], Urbiés, bajo el pantano, cerca de Tormos. ¿Qué tiene de sorprendente que para crear ese turbador Ramiro Vallemediano haya acudido al insólito Pedro Saputo aragonés, ilegítimo, singular, natural y que cuando llega a ser hombre desaparece misteriosamente— en el que ya no se sabe qué es lo inventado y qué lo folklórico?

Solamente falta por añadir que Miguel de Molinos, cuya doctrina aparece con tanta profusión citada, es además de un heterodoxo, hecho que ya le haría sentir a Sender una gran afinidad con él, jesuita, aragonés y moralista, como Baltasar Gracián.

---

[42] MAINER, J. C. (art. cit.), p. 119, n. 1.
[43] SENDER, R. J., *Imán,* Ed. Destino, Ancora y Delfín 482, Barcelona, 1976, p. 300.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TEMATICA Y EL ESTILO EN UN LIBRO DE POESIA EN ARAGONES ACTUAL: GARBA Y AUGUA, *DE EDUARDO VICENTE DE VERA*

FRANCHO NAGORE LAÍN
Consello d'a Fabla. Huesca.

La literatura en aragonés está dando en los últimos tiempos algunos frutos importantes, especialmente en lo que se refiere a la poesía. Autores como Chusé M.ª GUARIDO UBIERGO, autor de *A nuestra canta* («Nuestra canción», Huesca, 1983)[1]; Francho E. RODÉS ORQUÍN, autor de *Ascuita, clamor bueita* («Escucha, barranco vacío», Barcelona, 1980)[2]; Nieus Luzía DUESO LASCORZ, autora de *Al canto'l Zinqueta* («A la orilla del río Cinqueta», Huesca, 1980)[3]; Bienvenido MASCARAY SIN, autor de *Benas, trallo y fuellas* («Raíces, tronco y hojas», Huesca, 1984)[4]; Chusé M.ª FERRER FANTOBA, autor de *Ta las fuens m'en boi* («A las fuentes me voy», Huesca, 1985)[5]; o Chusé Inazio NAVARRO, autor de *O mirallo de chelo* («El espejo de hielo», Huesca, 1986), son buena muestra del desarrollo literario actual del aragonés en el campo de la poesía.

Todo esto, sin embargo, no ha surgido de la nada. Por un lado, se nutre de la poesía de tipo tradicional y local de autores como Veremundo MÉNDEZ COARASA, Cleto TORRODELLAS, José

---

[1]Sobre este libro pueden verse las siguientes reseñas: F. NAGORE, «*A nuestra canta*, de Chusé M.ª Guarido», *Fuellas*, n.º 34, marzo-abril, 1983, p. 14; F. NAGORE, «A nuestra canta», *Andalán*, n.º 380, 15-31 de mayo de 1983, pp. 39-40; A. CRESPO, en *Rassegna iberistica*, n.º 18, Venezia, dic. 1983, pp. 37-38.

[2]Sobre la poesía de este autor, véase: F. NAGORE, «*Ascuita, clamor bueita;* a poesía de Francho Rodés», *Fuellas*, n.º 20, nob.-abiento, 1980, pp. 17-18. Además: Chulio BRIOSO, «Francho Rodés, poeta d'a suya tierra», *Fuellas*, n.º 15, chinero-febrero, 1980, p. 10.

[3]Véase sobre este libro: F. NAGORE, «*Al canto'l Zinqueta*, o primer libro en aragonés chistabín», *Fuellas*, n.º 19, set.-otubre, 1980, pp. 3-4.

[4]Libro reseñado por Miguel SANTOLARIA en *Fuellas*, n.º 43, set-otubre, 1984, pp. 6-7.

[5]Existe una breve reseña de A. CRESPO, «*Ta las fuens m'en boi*, primer libro en benasqués», *Fuellas*, n.º 47, mayo-chunio, 1985, p. 15.

GRACIA, etc. Y, por otro lado, se sustenta en la obra de algunos pioneros en el resurgimiento literario moderno del aragonés, a quienes da además continuidad: Anchel CONTE, autor de *No deixez morir a mía boz* («No dejéis morir mi voz», Barcelona, 1972)[6], o el mismo Eduardo VICENTE DE VERA.

De estos y algunos otros poetas ya se han hecho eco prestigiosos especialistas en literatura comparada, como Angel CRESPO, quien ha dado a conocer en algunas publicaciones extranjeras lo que él llama «la nueva poesía en aragonés», entendiendo por tal la que une a unas exigencias de modernidad, la búsqueda consciente de nuevos recursos, temas y formas y la utilización del aragonés literario común como vehículo expresivo[7].

También yo he tenido ocasión de dar a conocer fuera de Aragón una panorámica general de esta nueva poesía[8].

Sin embargo, fuera de estos trabajos de conjunto —y a excepción también de las más o menos breves reseñas en revistas—, no se han publicado aún estudios que profundicen algo más y de una manera más extensa en la poesía de un autor concreto.

Es por ello por lo que juzgo oportuno analizar, siquiera brevemente, uno de los libros de poesía en aragonés más significativos y leídos. *Garba y augua* no es sólo el primero que se publicó con la ortografía actual, la que, con ligeras modificaciones de detalle, vienen utilizando desde 1974 la mayoría de los autores, sino que además es —al menos, hasta este momento— el único libro de poesía en aragonés que ha conocido varias reimpresiones[9].

Antes de pasar a examinar la poesía de Eduardo VICENTE DE VERA es conveniente decir algo de su vida. Nació en Brea de Aragón (Zaragoza), en 1952, y ha vivido casi siempre en Zaragoza. Estudió tres años de Ciencias Físicas. Abandonando luego estos estudios, comenzó a estudiar Filosofía y Letras en la rama de Historia, licenciándose en el curso 1973-74. Profesor varios años en un cole-

---

[6]Sobre la poesía de Anchel Conte puede verse: F. NAGORE, «Un poeta aragonés y o suyo triballo», *Jacetania*, n.º 40, agosto de 1972.

[7]A. CRESPO, «La problemática del aragonés y su nueva poesía», en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Bulzoni Editore, Roma, 1981, pp. 107-122.

[8]F. NAGORE, «Ultima poesía en aragonés», en *I Jornadas Poéticas de Cuenca. Dossier*, Cuenca, 1984, pp. 55-67.

[9]Eduardo Ch. VICENTE DE VERA, *Garba y augua*, Editorial Litho-Arte, Zaragoza, 1976, 62 pp. más 4 de vocabulario, 2.ª ed., Publicaciones Porvivir Independiente, Zaragoza, 1977, 3.ª ed., id., 1980. Las tres ediciones guardan la misma paginación (son, en realidad, reimpresiones), por lo que las citas que aquí se harán sirven para cualquiera de ellas.

gio privado de Zaragoza, en la actualidad, desde 1984, es por oposición profesor agregado de Lengua y Literatura españolas, habiendo ejercido provisionalmente en el Instituto de Jaca y actualmente en el de Ejea.

Por lo que respecta a la obra, hace falta señalar que ha publicado numerosos artículos en prensa, tanto en aragonés como en castellano, y ha dedicado especial interés al relato corto en aragonés. Así, fue dos veces ganador del premio «Altoaragón» de narración breve de Barbastro: en 1973, con la narración titulada *En os rabals de l'esmo*, y, en 1974, con *En os ricuerdos de Cleto*. Es también autor de una novela corta en aragonés, *A cazera*, publicada conjuntamente con ocho relatos breves[10].

Fuera de su labor de creación literaria, recordaremos su tarea de recopilador en el libro *A l'aire (garbas)*[11], con colaboraciones de diecisiete autores en el aragonés popular de cada una de sus comarcas.

En cuanto a poesía, además de *Garba y augua*, ha publicado *Chardín d'ausenzias* («Jardín de ausencias»)[12] y una pequeña colección de trece poesías titulada *Ziegas finestras*[13].

Cuando Eduardo Vicente de Vera comenzó a escribir, partía, como todos los que entonces comenzábamos a expresarnos literariamente en aragonés, de una tradición mínima, la cual prácticamente se reducía en el siglo XX —por lo que a poesía se refiere— a la obra de Veremundo Méndez Coarasa (1898-1968), en aragonés cheso, y a la de Cleto Torrodellas (1868-1936), en aragonés ribagorzano. Pero la poesía de éstos es todavía de tipo local y tradicional. Uno de los pocos antecedentes de modernidad en la poesía en aragonés era Anchel Conte. Es lógico, pues, que en gran parte arrancase de los recursos expresivos logrados por éste.

Eduardo Vicente de Vera se identifica totalmente con la problemática de la lengua aragonesa y quiere encontrar, a pesar de todas las dificultades, una expresión artística y humana digna en esta lengua.

---

[10] *Do s'amorta l'alba*, Ed. Publicaciones Porvivir Independiente, Zaragoza, 1977, 160 pp. *A cazera* ocupa las pp. 9-80.

[11] Edición de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985, 131 pp.

[12] Editorial Publicazions d'o Consello d'a Fabla Aragonesa, Huesca, 1981, 99 pp. Véase la reseña: Chuan GUARA, «O zaguero libro de E. Vicente de vera: *Chardín d'ausenzias*», *Fuellas*, n.º 24, chulio-agosto, 1981, p. 4.

[13] Publicada en *Andalán*, n.º 374, 16-28 febrero 1983, pp. 23-30, con introducción de Bizén PINILLA.

Hacía falta poner a la poesía aragonesa a la altura de su tiempo y lograr una escritura no sólo inteligible, sino útil y de interés, tanto para el hombre del campo como para el de la ciudad. Y esto, sin casi tradición escrita, y además con otras dificultades —externas a la lengua en sí misma, pero igualmente difíciles de superar—, como la incomprensión, cuando no el rechazo, de gran parte de la sociedad aragonesa.

Quizá por eso, Eduardo Vicente de Vera creía firmemente que había que comenzar por explotar al máximo los recursos del romance y otras estructuras poéticas sencillas y, a partir de estas estructuras simples (tanto temática como artísticamente), lograr incorporar poco a poco los problemas del hombre aragonés y de la tierra aragonesa, e ir adaptando la lengua a una mentalidad moderna. Por supuesto, dentro de una calidad y una dignidad mínimas.

Estas ideas del autor las encontramos plenamente plasmadas en bastantes de sus poemas de *Garba y augua*. Por ejemplo, en esta especie de romance titulado *Izen, Marieta* (pp. 11-12):

Izen
que á yo m'escribes,
que yes a mía nobia,
que yo te quiero, que tu me quieres.

Izen
que n'a bendema me furtabas os güellos,
que as tuyas mans y os tuyos labios
quereban amorosear y besar os míos güembros.

Izen
que cuan bi torne nos casaremos,
que trayeré ta meyo piso,
ta l'alianza y un güerto.

Izen
que abremos muitos fillos,
que serán buenos y abrán os tuyos güellos,
que abrán d'o pay
o zeño y os modos.

Izen
que t'amortés n'agüerro,
que te pilloron as fiebres,
que me deixés mui lugo.

Izen
que dende allora so como loco,
que no beigo a naide,
que bibo siempre mui solo.

Izen, Marieta,
que á yo m'escrebibas,
que yeras a mía nobia,
que yo te quiero, que tu me querebas.

En esta composición, de estructura tradicional y esquema muy simple, el tema de un amor campesino fracasado por la muerte, es también tratado con una versificación sencilla y un ritmo fácil. En esta simplicidad, bajo la que se esconde la narración de la dramática historia de amor de un campesino, está precisamente la belleza de este poema. Es justamente la plasmación de una historia sencilla y comprensible para el lector (un lector, en general, poco instruido y poco amigo de preciosismos), contada de una forma ágil y fluida, lo que se busca.

Este es un camino interesante y válido para expresar cada vez más problemas de hoy, partiendo de la tradición, de obras anónimas como el *Romanze de Marichuana,* y siguiendo la técnica de incorporar los recursos expresivos modernos y una lengua poética más exigente.

Otro ejemplo en el mismo sentido lo tenemos en uno de los poemas finales del libro, *Poetas aragoneses* (pp. 59-60). Pero aquí, además, el tema se complica: ya no es una sencilla historia de amor truncado, sino una llamada, una pregunta y una interpelación a los poetas que escriben en aragonés. Está también la preocupación por la lengua. Es un tema de lo que se llamaría «poesía civil». Para expresar esto se vale de un esquema sencillo de versificación arromanzada, utilizada con cierta amplitud y libertad. Veamos el poema:

Qu'espelungas alzan
a tuya boz,
qué cantas, á qué asperas cuan cantas.
Talmén os ombres
d'a bendema y o trigo
son solos,
solas as fruitas sudadas,
ye que sólo
quedan poetas que cantan,
ye que naide n'os güertos
naide n'os campos
Ye que sólo quedan poetas
n'istas casas,
que ya solas y buedas
remanen as güertas,
ye que naide bos siente,
poetas aragoneses de siempre.

Qué cantaz, poetas aragoneses,
qu'o poema no olora a ombre
y a letra no sape à sangre,
cuán, cuán, izirme,
cuán s'amorté a fambre.
Que siga d'aire,
que siga d'augua la canta,
que siga de fuego
d'aladros
y brazos.
Poetas d'Aragón:
dó, dó l'augua,
ta dó, ta dó marcha
de solo á sol,
de diya'n diya.
Poetas d'os campos nuestros,
chuñí-bos com'una sola molecla
entr'os míos fierros,
entr'a mía sangre.

Poetas d'Aragón:
dar brazos y mans,
dar luita,
dar armas
qu'apedequen a marcha.

Es, pues, claramente, una llamada a que la poesía sirva para algo, a que sea una herramienta más en la lucha por la dignidad del hombre y de su trabajo, en la defensa de la tierra y del agua. Los versos, en acertada metáfora, han de ser «*aladros*», «*brazos*», «*armas*», y el poema ha de «oler» a sudor, a trabajo, a hombre.

Es también interesante ver cuál es la posición del poeta frente al problema de la lengua y cuál, y de qué forma, es su repuesta. Un poema fundamental para comprender su visión de este tema es el titulado *A mía boz* (p. 23), donde, entre otras cosas, dice:

Un diya os zimbals d'os altos
clameron a muerto
y as boiras negras y grisas
implioron as bals,
.....
Mas tu, a mía boz,
bi yes beyendo plegar l'ora
que dende Echo ta Benás,
d'a tierra alta t'a tierra baxa,
naxerá de nuabo a tuya boz,
ixa boz que dende un agüerro lexano
s'amagué entr'os barzals.

Aquí, con una estructura diferente, prácticamente ausente de rimas (y, sin embargo, apoyándose en el ritmo acentual), el trata-

miento del tema es más truculento, más estudiado: se personifica a «la voz», es decir, nuestra lengua, a la que el poeta se dirige; y después de sugerir resonancias de muerte, reafirma como conclusión su esperanza de que «ella» está viendo llegar la hora en que renacerá. Y define, al final, «esa voz que desde un otoño lejano/ se escondió entre los zarzales». Es decir, esta lengua nuestra, que desde hace ya tiempo comenzó una decadencia, escondiéndose y arrinconándose en las zonas rurales y montañosas. Lo que enlaza con el tema del otoño y su simbolismo, frecuente en casi todos los poetas que escriben en aragonés, el cual ha sido magistralmente estudiado por Angel CRESPO[14].

Esta visión clara y realista, pero al mismo tiempo esperanzada, del problema de la lengua, es lo que caracteriza a nuestro autor.

El tema vuelve a tratarse desde otro punto de vista —más práctico, diríamos— en el poema *To ye de tu* (p. 41):

De l'amo ye a casa
o tuyo triballo, as armas;
de tu ye a sudor,
a fambre y a xada,
a boz d'o poeta
y a parabra.
De tu ye a crexedura de l'árbol
y a fren bien alta,
y a sangre d'o pueblo
n'as mugas de l'augua
y a fridor d'os ibiernos
chelando as casas.
Tó
Tó ye de tu
    SI DE TU YE A PARABRA
A parabra que nos fabla
d'amor, paz, alma,
fruitos, radizes, amada.
Chirmán,
tó ye de tu
    SI DE TU YE A PARABRA.

Este poema, que inevitablemente trae a la memoria aquel otro, famoso, de León FELIPE titulado *Hay dos Españas*[15], ha sido

[14] Angel CRESPO, «El significado de la palabra *agüerro* en la nueva poesía en aragonés», *Autas de as V Chornadas d'Estudios Altoaragoneses* (Uesca, abiento, 1983), en publ.

[15] Véase, por ejemplo, en Poesie, *di León Felipe*, Prefazione, traduzione, note, bio-bibliografia a cura di Arrigo Repetto, Lerici editori, Milano, 1963, p. 274:

musicado por varios grupos y cantautores —no por casualidad, sin duda—.

«A parabra» se podría entender aquí en varios sentidos: la palabra, la voz, en sentido general (es decir, el derecho a expresarse); el poema, la poesía, es decir, la palabra concretizada; y la lengua, es decir, nuestra voz, nuestra palabra propia. Sin embargo, todos los sentidos posibles son complementarios. Por ello, el significado del poema es claro: es una llamada a la hermandad basada en la palabra como instrumento (y, en nuestro caso concreto, la lengua aragonesa). Los dos primeros y los dos últimos versos podrían resumir perfectamente el poema, con ese buscado contraste. Es un «credo» en la hermandad posible de la lengua, en la fuerza de la palabra, antes que en la potencia del dinero o las armas.

Vemos, pues, que el tema de la lengua no está ausente, como no podía menos de ser. Es más: es uno de los temas centrales del libro. Pero encontramos también otros temas, quizá más importantes todavía en su poesía: el hombre, la tierra y el paisaje. No en vano se titula el libro *Garba y augua,* lo que es decir, ni más ni menos, sudor del hombre mezclado con la tierra y el paisaje.

El tema de la tierra se ve más claramente que en ningún otro en el poema titulado *T'a mía tierra* (p. 13), donde se ensaya una de las variadas definiciones poéticas de Aragón que aparecen en el libro:

Astí tenez
a tierra d'os míos ricuerdos tan lexanos,
a tierra d'a escureldá más cutia
y o zielo más craro;
astí tenez as gleras qu'apedecan ombres,
os lugars con sete y sin pueblo,
os sols, os fríos, as bisas qu'amortan.
Ista ye a tierra d'auguas desangrada,
os trigazals que crexen com'un miraclo,
a faxa yerma, os mons sin pan y con fambre;
astí ye a mía cheografía, o mío territorio,
a d'o bardo d'a mía canta:

Franco, tuya es la hacienda,
la casa
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo...
Mas yo te dejo... ¡mudo!
Y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

T'o norte os mons chelaus,
t'o sur as rallas buedas,
y en meyo lo nuestro Ebro
con a mosta de sangre que li'n queda.

Quizá convenga recordar una frase muy repetida de R. J. SENDER: «Para mí no existe la nación; sólo existe el territorio, y el mío es Aragón, y a él me atengo». Eduardo Vicente de Vera, gran lector de Sender, también se atiene a ese territorio, a esa geografía. Y más claramente no lo puede expresar: «Ahí está mi geografía, mi territorio,/ la del barro de mi canción». Lo que es lo mismo que decir: el material de mi poesía (el barro) es mi territorio (Aragón), o está en él.

La tierra, pues, es también un tema central. En muchos más poemas se advierte esto. Por ejemplo, cuando dice: «*Solamén l'asperanza/ aconorta o mío mapa*» (p. 21). O cuando afirma: «*Estié molecla d'a bida/ naxida ta triballar a tierra*» (p. 48).

Sólo en uno de los cuarenta poemas del libro aparece la palabra Aragón (*Baxo Aragón*, p. 15); sin embargo, en ocho poemas resulta obvio que está hablando de este territorio por los topónimos aragoneses que aparecen (Lobarre, Chalamera, Teruel, Utrillas, Moncayo, Ebro, Zinca, Galligo, Monegros...), y en diecisiete más hay que entender que se refiere a Aragón, aunque no lo nombre ni aparezcan topónimos que ayuden a la identificación. Así, pues, la geografía es aragonesa, aunque en la mayoría de los casos las referencias no sean locales: la geografía se trasciende, y se universaliza, por medio de un lenguaje metafórico.

Aragón es personificado en varios poemas: el poeta habla a la tierra, a su tierra, a quien llama la «amada» (o se sobreentiende que lo es). Así, en el poema titulado *A tu* (p. 22), termina diciéndole:

A tu
plena d'ortals te recloxido
entr'as mías tierras
entr'os míos suenios.

También se habla a la tierra personificada en el poema *Teruel:*

Teruel
solenco y tresbatíu,
frío Teruel dormíu,

amo d'a marcha y a dolor,
¡Teruel!,
¡Teruel,
tu yes con yo!

En *Anatomía* (pp. 24-25) el paisaje de Aragón es metafóricamente transformado en el cuerpo de la mujer amada, con quien el poeta dialoga:

...y yo pregunto à los tuyos árbols y à las tuyas flors
qué enfermedá ye querando a tuya piel
ta que no l'aimen os tuyos ombres...

Ello es excusa para la descripción de las diversas zonas de Aragón, mediante acertadas imágenes que concentran sintéticamente algún aspecto principal o característico de cada una de ellas. Así, el Bajo Aragón:

...y yo pregunto à os tuyos mons ixutos
quí ye l'amo d'a tuya piel,
d'o tuyo pubis foricau en busca d'o carbón,
d'a soledá d'o tuyo bientre
guallardo, solo y biello de Teruel.

La zona central de Aragón y del valle del Ebro, en inequívoca alusión a campos de maniobras y bases militares:

...y t'en bas, sí, t'en bas, por cutias y ternes benas
enta Zaragoza, melico d'o tuyo cuerpo,
erotica zona ta l'americano y as medallas.

Y el Alto Aragón, donde las referencias no sólo abarcan los hechos físicos (montes, agua, nieve...), sino también la lengua argonesa:

Y yo puyo sobr'os tuyos peitos bírxens,
blancos, eternamén blancos y fríos,
ta espullá-me n'as salibas d'espumas altas
y güello enamorau a tuya boca que me fabla diferén.

Terminando el poema con una explícita declaración de amor:

...y beso os tuyos labios mullaus de plebida y ploros
y digo, te digo, que te quiero
y...
me chuño con tu.

La tierra es, además, descrita o definida en otros muchos poemas, desde diferentes puntos de vista y mediante diversos recursos.

Encontramos una escueta definición de Aragón, a modo de enigma o adivinanza, en *Direzional* (p. 21):

Ta l'este o mar
y n'o sur a güellada,
ta l'ueste a garba
y n'o norte l'augua.

Por el contrario, en *N'ista tierra* (pp. 28-29) son las referencias toponímicas las que encuadran el territorio:

Por o Moncayo y Zinca,
por Guatizalema y Xabalambre,
dende Castilla y Nabarra,
Cataluña y Balenzia
s'entra à iste portón de sustos
à iste portón de fambre y sete.

El tema del agua surge espontáneamente al describir la tierra y el trabajo de los hombres, estando totalmente relacionado con el anterior. Así, en el poema *Paisache* (p. 17):

Una mar de sete
bi ha n'a mía tierra,
una mar de fame,
una mar d'omes
plenando los camins.
...Y en yo un'augua de sangre
esbotando por as benas;
un'augua sin d'abres,
un'augua feita de penas
plenando lo mío catre.[16]

Donde «*una mar de sete*» vale lo mismo que «una sed inmensa» y «*una mar d'omes/plenando los camins*« es una imagen que hace referencia a la emigración en masa desde las zonas rurales hacia los centros urbanos e industriales, referencia constante en el libro[17].

---

[16]Este poema ha sido excelentemente musicado por el cantautor Mario Garcés. La canción se encuentra grabada en su disco de larga duración *Fendo camín* («Haciendo camino»), Zaragoza, 1983.

[17]En efecto, la emigración ha sido una constante en la historia de Aragón, país poco poblado y expulsor continuo de hijos. Pero las alusiones del libro *Garba y augua* parece que hay que relacionarlas con circunstancias históricas concretas, es decir, con el gran éxodo que se produce en las décadas 50 y 60 de nuestro siglo, especialmente hacia Cataluña, el cual se frenaría notablemente a mediados de los 70, debido, entre otras causas, a la crisis económica que afecta más profundamente a las zonas industrializadas. *Vid.* Luisa M.ª FRUTOS, *El campo en Aragón*, Zaragoza, 1977, pp. 23-32, y en general V. BIELZA, *La población aragonesa y su problemática actual*, Zaragoza, 1977.

También el tema del agua es una constante en este libro, ya desde el título mismo. Podríamos decir que es casi una obsesión. Donde más amplia y conscientemente está desarrollado es quizá en el poema *No ye l'augua, ye lo planto* (p. 50), donde se identifica el agua con la vida, contraponiéndola a «*sete*», «*fambre*», «*planto*», que traen la muerte.

No ye l'augua, ye lo planto
qui ruxia os nuestros campos.
...
No ye a sangre, ye a fambre
qui arrozega os nuestros ombres.
...
No ye a bida, ye a muerte
qui acompaña a la sete.
...
No ye l'augua ni a sangre ni a bida,
ye o planto, ye a fambre, ye a muerte
qui triballa os nuestros diyas.

En los dos primeros versos de este poema está una de las formulaciones más claras, con lo que lleva de denuncia, de la realidad que nos quiere hacer llegar *Garba y augua*. Como ligado a lo anterior, surge también, otra vez, el tema de la emigración:

Sieglos de chóbens
enta l'emigrazión,
unos biellos n'a puerta:
adiós, fillo, adiós.

La insistencia en la temática del agua le otorga a ésta un carácter central y recurrente. Vuelve a insistirse en *Ascuitaz* (p. 26):

Ascuitaz os chilos
d'un puablo
pleno de ríos
deixando os campos.[18]

Es decir, Aragón, un país lleno de riquezas y vida (agua, energía, gente) que, sin embargo, se van, dejándolo desangrado y desierto.

Emigración y sed vuelven a aparecer unidas en *Ta setiambre* (p. 56):

---

[18] El poema *Ascuitaz* ha sido magníficamente musicado por Valentín Mairal, quien ha musicado además otros poemas de Eduardo Vicente de Vera. Cabe recordar también que el grupo *Tiera y xera* ha musicado el poema *To ye de tu*, que fue grabado para el programa de radio en aragonés *Charramos*.

Ta setiambre
a bendema
y que ruxie qui en tienga
...
Ta setiambre
as glarimas
por o lugar cutio
on no bi plegué a plebida.
Ta setiambre
a partida
...
Ta setiambre
y ta l'año
l'emigrazión
qu'isto no l'aguanta ni Dios.

El trabajo y el sudor del hombre esperan, no obstante, un futuro feliz. Esta esperanza viene plásticamente expuesta en el poema *Cuan secutaz o polbo...* (p. 37):

Cuan secutaz o polbo
d'os buestros piez
naxerá una nuaba tierra,
...
o pan naxerá ya ombre
porque as buestras mans
lis abrán amostrau
à os trigos l'asperanza.
Os ríos serán tantos brazos
que no bi abrá puesto
ta o rancuello aflamau
y n'os suyos ditals zereños
a flor será imposible que muera.
...

El tema del hombre y su trabajo es también central en *Qui ese como tu* (pp. 42-43):

Qui ese como tu, labrador,
as mans radizes de radizes,
as tuyas radizes de ditals emburraus,
as tuyas mans que nos izen...
Qui como as tuyas mans
qu'ensonian a siega.

Siguiendo el mismo ritmo y un total paralelismo en cada estrofa, se refiere luego a «os güellos», «a cara» y «o peito»:

Qui com'o tuyo peito
de garba y asperanzas.

Es decir, resumiendo, vemos cómo los temas centrales son el agua, la tierra y el trabajo. Y en algunos poemas la lengua. En definitiva, el hombre, el hombre que puebla y trabaja los campos de Aragón, que es tanto cuanto le permiten ser las circunstancias que le rodean.

Muy pocos poemas se apartan de esa línea, como *Semana Santa (Baxo Aragón)* (pp. 15-16) y *Doze de febrero n'as minas d'Utrillas* (pp. 57-58). Pero éstos, aun saliéndose de la temática campesina, vienen a completar en cierto modo la definición de esas circunstancias; y, por otro lado, sin abandonar los aspectos sociales no urbanos, contribuyen a esa ambientación básicamente trágica de este poemario.

Dejando ya la parte temática, pasamos a ocuparnos de algunas características estilísticas.

En primer lugar, salta a la vista el escaso uso de comas que, junto a la abundancia de períodos largos, produce una excesiva fluidez y un apresuramiento rítmico. Así, por ejemplo:

> *Ta setiambre/ a bendema/ y que ruxie qui en tienga/ qu'as parabras ditas/ no son cumplidas.* (p. 56.)
>
> ...
>
> *S'en son íus/ con o cuerpo sin d'aire/ y pleno de fambre,/ son morius sublebaus/ como foscos topos/ plenos de fullín y planto.* (p. 57.)
>
> ...
>
> *...son os aires/ os qu'aflaman a cara/ y no los sols/ ye o tuyo ricuerdo/ qui com'un chilo'n l'alma/ me fa recloxidar/ que sin tu no só cosa.* (p. 49.)

Hemos señalado anteriormente que la más frecuente es la versificación arromanzada. Sólo en algunos poemas desaparece por completo la rima. Junto a ello, en ocasiones —escasas— encontramos un logrado ritmo acentual:

> *...on os chílos són entíbos/ d'espulláus y tristes góyos.* (p. 45.)

Algo peculiar del estilo de E. Vicente de Vera es la búsqueda del último o extremo sentido de las palabras. Y en conexión con esto, la adjetivación rara o de efectos expresivos y la contraposición de términos. Así, encontramos expresiones como: *muta garba* ('muda mies'), *xorrontaus niedos de malinconía y quexas* ('escandalizados nidos de melancolía y quejas'), *enguerar conzietos* ('es-

trenar caprichos'), *brenda de licas* ('merienda de águilas'), *o buldorín de l'asperanza* ('la red de la esperanza'), *bordes de l'augua* ('hijos ilegítimos del agua'), *olas de glarimas tartidas* ('olas de lágrimas chistadas'), *cutia nafra d'a tierra funda* ('constante herida de la tierra honda').

La aposición, tanto explicativa como especificativa, es un procedimiento muy usado. Al utilizar un sustantivo con función adjetiva, las posibilidades de la adjetivación inédita son enormes (sobre todo en una lengua tan poco trabajada poéticamente como el aragonés): *os tuyos güellos raté de zielo; a tuya cara maitinada à l'aire; as mans radizes de radizes; seré uno más dormíu en gleras,/ brempa d'o qu'estié.*

Eduardo Vicente de Vera afirma en el prólogo a *Garba y augua:* «He querido, o al menos lo he intentado, el difícil y fácil camino a la vez de la poesía sencilla, de la poesía por el pueblo y para el pueblo..., hacer llegar la poesía siempre mitificada y hermética al campesino. A partir de aquí, todo, el fondo y la forma del libro, se ha limitado a unos moldes que para algunos serán arcaicos: poco vocabulario y a su vez eminentemente agrario, profusión de rimas, metáforas sencillas, etc.».

Sin embargo, ya Angel CRESPO ha observado que «ello no es obstáculo a la expresión elíptica y a otros recursos de estilo...»[19]. En efecto, son abundantísimos ciertos recursos gráficos, las figuras de repetición, las metáforas y alegorías.

En cuanto a los recursos gráficos, pueden señalarse algunos ejemplos muy claros. Así, en *Soledá* (p. 55) vemos cómo mediante la transcripción silabeada de la palabra imita el caer de las gotas de agua:

y amortando se
as go
tas
ruxian a garba.

Similar recurso se emplea en *A istas oras* (p. 46), ayudando a crear la impresión de profundidad, lejanía y lentitud del eco:

pero as bisas me trayen os suyos
e co s.

[19] «La problemática del aragonés y su nueva poesía», *loc. cit.*, p. 120.

De forma parecida, en *Chalamera* (p. 19) vemos la imagen gráfica del arrodillamiento:

Si a los tuyos piez
s'achi
no
lla
a Zinca...

En *Tardada d'agüerro* (p. 32) intenta crear una impresión de monótona repetición inalterable, aprovechando aquí no sólo el aspecto gráfico, sino también utilizando figuras de repetición como el polisíndeton y la epímone:

tardadas de diyas
y
diyas
y
diyas...

Los efectos gráficos se combinan con los sonoros en *Don dorondón* (p. 54):

Dó
Don Dorondón
¿Dó?

Encontramos también aliteración en otras varias ocasiones: *Altos debantas os suenios* (p. 18), con *s* aliterada; *fosals ferán/ con as flors y con as eras* (p. 44), con *f* aliterada; *sólo ye xalapau por una lixera/ olor a augua lexana* (p. 31), con *x* aliterada; *...y os buestros güembros/ os robinaus peitos/ entr'as tronadas d'a tierra* (p. 41), con *r* aliterada; etc.

Son abundantes las figuras de repetición en todas sus variantes. Quizá es el recurso retórico más utilizado en el libro. Como ejemplo de epímone, o más bien quizá de geminación, podemos ver el segundo poema. *Ubre as mans* (p. 10), donde en cada estrofa se repite el primer verso:

Ubre as mans ixutas,
ubre as mans ixutas
qu'as mías, amor,
ploran tristura.

Dame os güellos craros,
dame os güellos craros
qu'os míos, amor,
se mueren sin amo.

No tranques as puertas,
no tranques as puertas
que yo só, amor,
o trucador que te dispierta.

Quiero estar l'aladro,
quiero estar l'aladro
ta lebá-te, amor,
por güertos y campos.

La anáfora juega también un papel destacado en el poema *Lobarre* (p. 18):

Lobarre,
lexano o Gallego
...
Lobarre,
glarimas de silenzio
...
Lobarre,
cuánta dolor y miedo

También ahí vemos cómo la repetición de los adjetivos produce una intensificación del significado:

Dreito.
Dreito debantas o cuerpo.
...
Tristos.
Tristos me catan os tuyos güellos.

En un caso claro de reduplicación o anadiplosis. Otro caso semejante vemos en:

To
To ye de tu. (p. 40.)

En *Semana Santa* (p. 16) se intenta por medio de la epímone evocar el redoble de los tambores:

Rudio. Rudio. Rudio.

...
Y sangre
y rudio
y sangre y rudio.
...
Silenzio.
Silenzio.
Silenzio.

El paralelismo, bien de sentido, bien de estructura, es un recurso constante. Así, por ejemplo, en *Ascuitaz* (p. 26):

Ascuitaz os chilos...
...
Ascuitaz o canto...

Lo mismo en otros poemas ya citados, como *Setiambre* o *Qui ese como tu.* O en el poema *Qui ye* (p. 38):

¿Qui ye o que deixa...
...
¿Qui ye o que ruxia...
...

El paralelismo en la estructura tiene con frecuencia también un paralelismo en el sentido; pero, en ocasiones, se rompe el paralelismo de sentido, manteniendo, sin embargo, el de estructura. Se logran así muy bellos contrastes. Un ejemplo excelente lo tenemos en *Si quiés* (p. 27):

Si quiés morir de sete...
...
Si quiés beyer un río plorando...
...
Si quiés conoxer o secano...
...
Y si quiés beyer un pueblo dispertando...

Fillos d'a tierra ixuta (pp. 35-36) es también una hermosa poesía basada esencialmente en el contraste de estructuras paralelísticas:

Fillos d'a tierra ixuta
y d'a garba amortada,
fillos d'o pan y as ugas,
bordes de l'augua,
míos chirmans n'a tristura...

A quien se dirige el poeta al comienzo, se transforman al final en:

Fillos d'a tierra berda
y d'a garba alta,
fillos d'o pan y a tierra,
amos de l'augua,
míos chirmans n'a renaxedura.

Otros ejemplos de paralelismos pueden verse en *A tu* (p. 22), *Izen, Marieta* (p. 11), *Ta í-me ne de tu* (p. 9), etc.

Angel CRESPO ha señalado cómo Eduardo Vicente de Vera se adapta «a unos esquemas estróficos que puedan ser fácilmente

asimilados por los lectores potenciales. En este sentido, y atendiendo a la relativa popularidad del granadino, los de García Lorca son reelaborados con gracia y mesura»[20]

En la misma dirección cabe interpretar la abundancia del paralelismo y de las figuras de repetición, aspectos tan típicos de la poesía popular y de la poesía cantada[21], y no precisamente ajenos a la de García Lorca, a la que recuerdan inmediatamente los últimos versos de *Garba y augua,* en la poesía del mismo título (pp. 61-62).

Que no yera una aloda
qui esbolaziaba,
que no,
que yera la mía alma.
Que yera la mía alma
que buscaba l'augua.

Estructura que se vuelve a repetir al final literalmente, con sólo una variación, en busca justamente del contraste y además, en este caso, de la humanización de la tierra (o quizá, de la identificación de tierra y poeta):

Que yera la mía tierra
que buscaba l'augua.

Precisamente la personificación y humanización del territorio, que así sufre, llora, siente (y es el poeta quien nos transmite esos sentimientos) es una de las claves para entender este libro, que quizá sea, todo él, una alegoría.

La mayoría de las abundantes imágenes y metáforas hay que encuadrarlas precisamente en esa alegoría.

No aparece apenas el símil o comparación explícita. Por el contrario, abunda la metáfora. El mejor ejemplo, y del que parte la alegoría, es la identificación del territorio de Aragón con el cuerpo de la amada, que encontramos en el poema *Anatomía* (pp. 24-25). Allí se desgranan continuas y hermosas metáforas, como ya se ha señalado: *o tuyo pubis foricau en busca d'o carbón* (=cuenca minera de Teruel); *Zaragoza, melico d'o tuyo cuerpo; os tuyos peitos birxens,/ blancos* (=las cumbres pirenaicas), etc.

En *Paisache* (p. 17) también hay referencias a un cuerpo humano: *y en yo un augua de sangre/ esbotando por as benas.*

---

[20] *Ibídem.*

[21] No en vano, la poesía de Eduardo Vicente de Vera es la más musicada dentro de la actualmente escrita en aragonés. Cfr. notas 16 y 18.

Igualmente encontramos otras imágenes brillantes cuando habla de nuestra tierra como de *un cabo d'año sin d'olibas* y *un agüerro sin bendema.* Se puede seguir el rastro de la alegoría de la tierra humanizada en otros poemas, como *T'a mía tierra* (p. 13): *Ista ye a tierra d'auguas desangrada.*

Así, pues, este «experimento de poesía cívica, o social», como ha calificado Angel CRESPO a *Garba y augua*[22], se caracteriza en síntesis por una cierta deshumanización del poeta, quien no expresa apenas sentimientos íntimos o personales, sino colectivos, haciéndose portador de los sentimientos de un pueblo, y la humanización de la tierra, o del territorio, cuyos sentimientos expresa. Naturalmente, es la interpretación que de ello hace el poeta, así como la elaboración formal por medio de una lengua (el aragonés común actual) y de unos recursos expresivos, que aquí se ha intentado analizar mínimamente, lo que confiere a esta obra el carácter de creación literaria. Una creación que se inscribe, plena y conscientemente, dentro de la llamada «renaxedura», no sólo por estar en aragonés —dato que, por descontado, condiciona todo el significado del libro—, sino porque Eduardo Vicente de Vera cree en «o prenzipio d'un nuabo esmo» (p. 41) intentando la expresión en lengua aragonesa, lengua secularmente despreciada y tildada de inútil y basta que, siendo elevada aquí a la categoría de lengua poética, contribuye así a la consolidación de uno de los muchos caminos posibles para su recuperación y dignificación.

---

[22] *Ibídem.*

EL MITO CLASICO EN «LOS ENCANTOS DE LA CULPA»

AGUSTINA GARCÍA MANZANO
Instituto de Bachillerato. Sariñena.

El mito

El hombre siempre ha sentido la necesidad de conocerse, así como de saber de dónde viene y a dónde va. A lo largo del tiempo se han producido numerosos intentos de resolver estos enigmas con variadas explicaciones. Esto es una constante de la humanidad porque, quizá a medida que el hombre va combatiendo su ignorancia, se siente más libre, aunque así también conoce sus propias limitaciones.

En la cultura occidental, al principio, se buscaron respuestas basadas en lo conocido, pero éstas no se exponían escuetamente sino que se adornaban con inspiración y fantasía; así lo hizo, por ejemplo, Homero que poéticamente proyectó luz sobre lo desconocido. Además estas explicaciones no eran invención unipersonal del poeta, sino que él transmitía y reelaboraba creencias populares (mitos) divulgados por medio de la palabra oral. Homero era un rapsoda que quiere decir «ajustador de cantos». Y es en la rapsodia X de la *Odisea* donde el racionalista Calderón se inspiró para construir la alegoría con la que creó el auto sacramental *Los encantos de la culpa.*

Con relación a la racionalidad de la irracionalidad, dice HIRSCHBERGER que «el espíritu es algo más que saber y asimilar el mito, como una vía propia hacia la sabiduría, de modo que sólo el idólatra de la ciencia ilustracionista quiere borrar el mito, mien-

tras Aristóteles dice, con justicia, que también el mito filosofa a su manera»[1].

Así pues, los mitos son relatos fabulosos que intentan explicar las grandes cuestiones que el hombre se plantea, son cuestiones por lo general más relacionadas con el espíritu que con la materia. Aquí juegan un papel muy importante los sueños, pues partiendo de ellos han nacido grandes mitos. Tal vez son los mitos lo que más une unas culturas con otras, se han descubierto «fuerzas impulsoras inconscientes, comunes a la producción de sueños y a la de mitos»[2].

Aunque los mitos son esencialmente relatos orales y Valéry crea que «mito es el nombre de todo lo que existe y no subsiste más que teniendo la palabra por causa», puede decirse que salvando la barrera de las lenguas particulares el mito tiene su propio lenguaje, cuyos signos son fundamentalmente imágenes, imágenes que a veces se repiten en contextos diferentes, y esto le da universalidad, porque demuestra que en definitiva las raíces del hombre son unas aunque en la superficie existan diferencias. Precisamente lo que separa el mito de la filosofía es el «concepto». Cuando nos cuentan o contamos un cuento, inmediatamente se nos pasa por la mente la historieta como si fuera una película; pero cuando nos hablan de filosofía, pongamos por caso de la «NATURALEZA DE LA CAUSA EFICIENTE», lo que percibimos son palabras que pueden evocarnos una idea más o menos oscura, pero desde luego a nadie le sugiere una imagen plástica como sucedería si se hablara del «gato con botas».

Calderón va a tratar dramatúrgicamente un tema filosófico. Si hay algo que exige la dramaturgia es, sobre todo, visualización (la misma etimología lo indica) y para visualizar lo invisible acude al mito de Circe que está lleno de sugestivas imágenes adaptables al tema que le interesa.

La «Odisea» era algo conocido en la España del siglo XVII, los barrocos empleaban lo grecolatino para subordinarlo a una idea central. Calderón, siguiendo los postulados de Trento, supeditará el arte al adoctrinamiento en la fe católica, pues así lo exigía la contrarreforma.

---

[1] *Historia de la Filosofía.* Ed. Herder, Barcelona, 1977, Tomo I, pág. 45.

[2] FREUD, S., *La interpretación de los sueños.* (Apéndice del doctor Otto Rank.) Biblioteca Nueva, Barcelona, 1975, pág. 497.

El auto sacramental

El auto es un espectáculo dramático-religioso en un acto. La finalidad es demostrar racionalmente que el hombre se puede salvar a través del mundo de la gracia. A ese mundo de la gracia el hombre puede acceder mediante la eucaristía, que es el cuerpo y la sangre de Jesús aunque lo que nuestros sentidos alcancen sea un trozo de pan y un poco de vino.

Antes de llegar a la solución, salvación por medio de la eucaristía, Calderón muestra el alma humana universal; es el hombre de todos los tiempos y de todas las tierras el que lucha y duda en aceptar lo que le dice su razón o lo que sus sentidos le piden. En *Los encantos de la culpa* esto está presente, pues el protagonista Ulises es el Hombre, libre de familia, de geografía determinada, de época. Ulises no es más que el pretexto para poder hacer una obra teatral con conceptos filosóficos. El protagonista dice:

> «El hombre soy, a astucias inclinado,
> Y por serlo hoy Ulises me he nombrado,
> Que en griego decir quiere
> Cauteloso; y así, quien ya quisiere
> Corra las líneas de la suerte mía;
> De Ulises siga en mí la alegoría.»[3]

La gran característica de los autos es que utilizan la alegoría como medio de expresión, es decir, que para explicar lo desconocido se emplea lo conocido, de forma que quede un hueco por el que el espectador pueda llegar a la profundidad de la pieza.

Sin embargo, los autos de Calderón, ante todo, son obras de arte. Calderón domina la lengua y sabe hacer poesía y aquí está la explicación a que los autos calderonianos triunfaran ante un público heterogéneo: culto o analfabeto, cortesano o villano... porque la condición polisémica inherente a la poesía permite que cada uno se acerque a ella lo que su sensibilidad, agudeza, cultura... le permiten.

El hombre

Calderón en este caso ha suprimido el problema de la procedencia, del origen del hombre. Sin cuestionarse el porqué de la

---

[3] CALDERÓN, *Los encantos de la culpa*. Ed. Océano, Barcelona, 1982, pág. 344.

existencia humana en la tierra presenta al hombre viviendo ante la muerte.

No es necesario insistir en que el protagonista de la *Odisea* es Odiseo (o Ulises) y el de *Los encantos de la culpa* el Hombre, representado alegóricamente en Ulises: «de Ulises siga en mí la alegoría». En lo sucesivo hablaré de Odiseo y de Ulises para referirme al protagonismo de la *Odisea* y de *Los encantos de la culpa,* respectivamente.

El prototipo del hombre griego tenía que ser un navegante; las islas griegas no pueden, de ninguna manera, desentenderse del mar Mediterráneo y su luz. Sin el Ponto y sin viaje no hay Odiseo. Esta figura encaja muy bien en el esquema que Calderón va a desarrollar.

En ambas obras —*Los encantos de la culpa* y la rapsodia X de la *Odisea*— se nos presenta a los protagonistas inmersos en la vida y preocupados por la muerte.

Odiseo considera la muerte como:

— una característica inherente al ser humano,

«...por si conseguía ver labores de hombres mortales u oír su voz»[4].

— algo irremediable y fatal,

«¡Amigos! No descenderemos a la morada de Hades, aunque nos sintamos afligidos, hasta que no nos llegue el día fatal.[5]

Odiseo supone en el hombre una parte material y otra espiritual. Puede apreciarse la diferencia sustancial entre los animales y el hombre. Odiseo toma una postura distinta al relatar la muerte de un animal y la de un hombre. Al poco de llegar a la isla caza un ciervo y dice:

> «Cayó el ciervo quedando tendido en el polvo, y perdió la vida.»[6]
> Pero cuando muere un hombre:
> «Un tal Elpénor, el más joven de todos, que ni era muy valiente en los combates, ni estaba muy en su juicio/ .../ se le rompieron las vértebras del cuello y su alma descendió al Hades.»[7]

Para Calderón el hombre está compuesto de entendimiento y sentidos. Aquél y éstos están personalizados para dar cuerpo dra-

---

[4]HOMERO, *Odisea*. Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1972, pág. 104.
[5]*Ibid.*, pág. 105.
[6]HOMERO (op. cit.), pág. 104.
[7]*Ibid.*, pág. 112.

mático a la obra. Todo gira en torno al Hombre, pues en él es donde se produce la lucha entre ambas partes.

El Hombre presentará a los sentidos como miembros de una república;

> «Vasallos que componéis
> La república del hombre.»[8]

Sin embargo el Entendimiento dirá al hombre que él (el Hombre) es el dueño absoluto de sus sentidos:

> «¿Cómo tú
> Siendo su señor y rey...?»[9]

El Hombre no está tan seguro del dominio que él puede tener sobre sus sentidos, pues en una república se reconoce a cada miembro cierto poder. Aquí empiezan a cristalizar las ideas católicas, pues a Calderón le interesa ir demostrando poco a poco que el hombre es libre, «pero» debe saber elegir correctamente para no dejarse esclavizar por su parte material. Calderón no va a aceptar ciegamente el catolicismo, sino que irá demostrando su postura a lo largo de la obra.

Esos dos componentes humanos son esenciales e indivisibles, es el conjunto de ambos el que integra al ser humano. El Entendimiento:

> «Sin los sentidos no puedo
> Actos de razón hacer.»[10]

La muerte para Ulises es el fin de la vida terrena, pero ¿y después? Su entendimiento le sermonea como un catecismo que pida perdón, se confiese y arrepienta, porque después de esta vida le espera el «laurel». La culpa lanzará su oferta recomendándole el goce de la vida y el olvido de la muerte. El Hombre valorará tanto lo que le brinda la Culpa como el Entendimiento:

> «MUSICA. Acuérdate de la vida.
> HOMBRE. Sí haré, que bien larga es;
> Y después tendré lugar
> Para sentir y llorar,
> Pues me bastará después.»[11]
>
> «ENTENDIMIENTO. (Dentro) Hombre
> «*Acuérdate de la muerte*» (Tocan cajas).

---

[8] CALDERÓN, (op. cit.), pág. 346.
[9] *Ibid.*, pág. 349.
[10] *Ibid.*, pág. 352.
[11] *Ibid.*, pág. 378.

HOMBRE. Fuerza es que me acuerde, ¡Ay triste!,
Cuando mi afecto se mueve,
De que es tan caduca y breve
Que en un instante consiste.»[12]

Si continúa vencido por la Culpa el Hombre llegará a las penas del infierno:

«En dos mitades estoy
Partido (¡Pasión tirana!)
Entre el horror de mañana,
y la ventura de hoy;
A aquél sigo y a éste voy.»[13]

El viaje

A pesar de que el considerar la vida como un viaje sea algo muy antiguo, se supone que Calderón, además de emplear una imagen libresca, también aprovecharía esta idea del viaje porque en los siglos XVI y XVII, con el descubrimiento de América, los viajes habían adquirido una importancia enorme. No puede olvidarse el carácter religioso que las monarquías católicas imprimieron a esta empresa, decían que la conquista era voluntad de Dios. Por tanto, el asociar un viaje con una idea religiosa era algo que estaba en el ambiente. Las dificultades en las travesías del Atlántico no debían ser pocas, comparables fácilmente a los problemas que el Hombre encontraba en su peregrino vivir del siglo XVII.

En el auto las primeras palabras del Hombre nos dan la clave,

«En el texto sagrado
Cuantas veces las aguas se han nombrado,
Tantos doctos varones
Las suelen traducir tribulaciones,
Con que la humana vida
Navega zozobrada y sumergida.»[14]

Tanto Homero como Calderón centran sus obras en el desembarco en una isla: Eea para Odiseo, sin nombre para Ulises. Parece que el saltar a tierra supone una seguridad, pero ambos protago-

---

[12] *Ibid.*, pág. 379.
[13] *Ibid.*, pág. 379.
[14] *Ibid.*, pág. 344.

nistas encontrarán graves obstáculos: Odiseo a Circe y Ulises a la Culpa. Ulises desembarca,

> «Compañeros de mi vida,
> Dejad el mar, no porque
> Nuestra peregrinación
> En la Tierra que ahora veis
> Haya de cesar, supuesto
> Que siempre tengo que ser
> Yo peregrino del mar»
> Y de la tierra también.»[15]

Recordemos que peregrinar, aparte de andar por tierras extrañas, la misma Academia le da la acepción de «estar en esta vida en que se camina a la patria celestial».

Para salir de la isla laberíntica cada protagonista tiene que cumplir sus condiciones. Como a Calderón le interesa catolizar el argumento pagano, presentará el arrepentimiento como medio, como camino y la comunión para entrar en el mundo de la gracia, así se alcanzará la vida eterna. La Penitencia servirá de puente,

> *«Ya corro veloz*
> *Entre el arco de la paz, en quien nacen*
> *Las amistades del Hombre y de Dios.»*[16]

La libertad

Este gran problema no podía quedar fuera de una obra en la que todo gira en torno al hombre. El ser humano se encuentra en el mundo, permanece en él un tiempo limitado a lo largo del cual le acontecen hechos, el problema está en dilucidar si, en realidad, esos hechos son producto de su voluntad o ajenos a ella.

En el caso de Ulises tenemos a un hombre desdoblado en sus componentes principales. El Entendimiento aconsejará al Hombre ofreciéndole el apoyo de la Penitencia. Los sentidos tienen como aliada a la encantadora Culpa para tratar de convencerlo. Aunque la división del hombre en fuerzas contrarias sea algo interno; lo que sí es externo es el disfraz con que cada época presenta al hombre los conflictos y su solución. Aquí el Entendimiento introduce a la Penitencia,

---

[15] *Ibid.*, págs. 346-347.
[16] *Ibid.*, pág. 358.

«HOMBRE. ¿Y la Ninfa celestial
Quién es? Que saberlo espero.
ENTENDIMIENTO. La Iris, embajatriz
Más solícita y feliz
Del Júpiter verdadero,
La que a los hombres envía
A consolar su dolencia»[17]

A Calderón le interesa demostrar la libertad del hombre, es decir, que éste puede escoger su modo de actuación, sin más limitaciones que su propia voluntad. Cuando Ulises se entera de que sus sentidos están presos por la Culpa:

«A mis sentidos deseo
Rescatar con mi Albedrío
Para vivir.»[18]

La Culpa reconoce:

«Idos, que en mí no duráis
Sino solamente el tiempo
Que tarda en venir el Hombre
Por vosotros; pues es cierto
Que está en su mano el cobraros
Como en su mano el perderos.»[19]

Tanto el Entendimiento como la Culpa intentarán arrastar al hombre.

«ENTENDIMIENTO. Yo te llevaré por fuerza
HOMBRE. No harás tal, que tu consejo
Arrastrarme no podrá;
Moverme sí, ya lo has hecho.»[20]

«CULPA. ¿Qué importa que haya vencido
Si escaparte no podrás
De mí? En mi poder estás
Sin reservarte un sentido.»[21]

Tras un debate dialéctico entre la Culpa, el Entendimiento y el Hombre, en el que aquélla repite «Acuérdate de la vida» y ése «Acuérdate de la muerte», la solución calderoniana será la posible desde un punto de vista católico,

«CULPA Y ENTENDIMIENTO. ¿Quién venció?

---

[17] *Ibid.*, pág. 358.
[18] *Ibid.*, pág. 357.
[19] *Ibid.*, pág. 366.
[20] *Ibid.*, pág. 367.
[21] *Ibid.*, pág. 381.

HOMBRE. «*La memoria de la muerte*»[22]

Aunque Calderón presenta a un hombre libre, capaz de elegir cualquiera de las dos proposiciones, al final impone su solución valiéndose de la zozobra y el acaloramiento en el que ha caído el hombre. Este aceptaba lo último que se le proponía y estratégicamente Calderón antepone al veredicto final la idea que le interesa, cortando radicalmente el interrogatorio. Ha conseguido una respuesta obligatoria bajo la apariencia de una respuesta producto de la libertad.

La salvación

Este trabajo ha intentado manifestar el parentesco entre la obra de Homero y el auto calderoniano. Hasta aquí ha tratado de grandes cuestiones universales: el mito, el hombre, el viaje, la libertad. De ahora en adelante todo va a ser más partidista, ya que será la solución que el auto ofrece para combatir la «tormenta». Si hasta ahora se han filtrado alusiones católicas, a partir de aquí serán auténticas doctrinas de catecismo. Se pasa del planteamiento universal a la solución concreta de una ideología.

No es fácil que un hombre se crea que después de la muerte va a seguir viviendo. Calderón lo sabe muy bien, por eso presenta su teoría de forma razonada para intentar convencer. Crea personajes reacios a aceptar esto, el más representativo es el Gusto; en el lado opuesto está el Entendimiento, quien pretender rebatir las teorías de ése.

Calderón crea un ambiente especial sumergiéndonos en una tormenta. Se da el caso de que es mucho más fácil pedir ayuda cuando se tienen dificultades que creerse la inmortalidad del alma; aquí encajaría el dicho tan conocido: «el que no sepa rezar que vaya por esos mares y verá que pronto aprende sin enseñárselo nadie». Esto es lo que hicieron los personajes del auto en medio de la tormenta,

«TODOS. Piedad cielos.»[23]

---

[22] *Ibid.*, pág. 381.
[23] *Ibid.*, pág. 344.

Una vez pasado el peligro, el hombre quiso gozar, se olvidó de los rezos y su vigilante Entendimiento le recuerda:

«Ya te olvidas que después
En una tormenta viste
Tus sentidos padecer
Con tantas tribulaciones?
¿Ya no te acuerdas de que
El cielo te libró de ellas?»

GUSTO. ¿Ahora sabes tú que el Hombre
Cuando en peligro se ve
De la enfermedad prolija,
Del enemigo cruel,
De la pérdida de Hacienda,
De la esperanza del bien,
Sólo se acuerda del cielo
Y que se olvida después»[24]

El hombre al pecar se desentiende del cielo, «pero» siempre puede volver. Cuando Ulises obedece a su entendimiento se arrepiente:

«Digo que pido perdón
Del mal ejemplo, ¡Ay de mí!
Que a mis sentidos le di,
Digo que hago confesión
De la culpa que he tenido
De que se hayan entregado
A las manos del pecado
Y que voy arrepentido.»[25]

Calderón sigue tomando elementos paganos que pone al servicio de las ideas católicas. Es curioso observar cómo a Odiseo Hermes lo inmuniza contra Circe por medio de una planta y a Ulises la Penitencia le ofrece unas flores para vencer a la Culpa.

Nos dice Odiseo:

> «me dio el remedio arrancando de la tierra una planta cuya naturaleza me enseñó. Tenía negra la raíz y blanca como la leche su flor, llamándola «moly» los dioses, y es muy difícil de arrancar para los mortales, pero los dioses lo pueden todo».[26]

---

[24] *Ibid.*, pág. 349.
[25] *Ibid.*, págs. 357-358.
[26] HOMERO (op. cit.), pág. 107.

En el auto podemos leer:

PENITENCIA. «Aquestas flores te traigo
Que es un ramillete bello
De Virtudes matizadas
De la sangre de un cordero.
Toma y adiós y no temas
Que me ausente, aunque me ausento,
Porque siempre que me llames
Verás que a tus voces vuelvo.»[27]

HOMBRE. «¡Ay, Entendimiento mío!
Dichoso soy, pues que tengo
Con que vencer los encantos
De esa Circe.»[28]

En la obra de Calderón es la Penitencia la encargada de presentarnos el misterio de la transubstanciación:

«Pues el manjar solamente
Que es eterno es el del alma,
Este es el pan soberano
Que veis ya sobre esta tabla;
La Penitencia os lo ofrece,
Que sin ella (cosa es clara)
Que verle no merecía
El Hombre con glorias tantas.
Sentidos, esto no es Pan
Sino más noble Substancia;
Carne, y Sangre es, porque huyendo
Las especies, que ahí estaban,
Los accidentes no más
Quedaron en Hostia blanca.»[29]

Calderón ha conseguido crear un personaje universal basándose en un mito clásico y a pesar de utilizar un molde tan rígido como es el del auto sacramental.

---

[27] CALDERÓN (op. cit.), págs. 359-360.
[28] *Ibid.*, pág. 360.
[29] *Ibid.*, págs. 382-383.

RECURSOS ESTILISTICOS EN LOS ARTICULOS COSTUMBRISTAS DE LARRA

JOSÉ LUIS NEGRE CARASOL
Instituto de Bachillerato. Sariñena.

Una aproximación al estudio de los recursos estilísticos usados por Mariano José de Larra (1809-1837) en sus artículos costumbristas no ha de ignorar dos condicionamientos fundamentales, como son el medio periodístico que sirve de vehículo a sus artículos y los aspectos peculiares de la vida urbana mitad del siglo XIX.

El hecho de publicar sus artículos en un periódico (*El Duende satírico del día, El Pobrecito Hablador, La Revista Española, El Correo de las damas, El Observador, La Revista Mensajero, El Español, El Mundo, El Redactor general)* influyó en tres caracteres principales:

a) Fragmentación, es decir, se trata de bocetos o apuntes con unidad en sí mismos, independientes de argumento con los siguientes o precedentes.

b) Actualidad de los temas tratados, ya que tienen el propósito de captar situaciones vivas y palpitantes, de interés para el lector del periódico y conectadas con la realidad circundante.

c) Alusiones a acontecimientos y figuras políticas, que ya ocuparían su espacio correspondiente en otras secciones del periódico.

Las condiciones de la vida urbana, medio habitual del mayor número de lectores de periódicos en la época, tienen unas características que merecen atención especial:

a) Cambios en la vivienda, que aumenta su grado de habitabilidad, si bien reduce algo su extensión.

b) Transformación de la vía pública, con una mejora en el trazado de las calles para facilitar su limpieza, así como la aparición de manzanas cerradas con patios interiores. Se construyen aceras para la separación del tráfico de vehículos del de peatones, asimismo se mejora el alumbrado y el empedrado.

c) Escasez de agua, lo que da lugar a la aparición de la figura del aguador. Del mismo modo, baños públicos y lavaderos son dos instituciones características de la ciudad decimonónica.

d) Espectáculos. El preferido es el teatro, cuyo recinto se usa además para bailes, reuniones políticas y culturales. Por lo demás se concurre al café, y salones y paseos resultan muy frecuentados, sin olvidarnos de los toros.

e) Transformaciones en el sistema de comunicaciones. Primero con sistemas regulares de diligencias, luego con ferrocarriles. Esto supone una mayor movilidad de la población. Surge el viaje sin otro objeto que el conocimiento de lugares distintos.

Los artículos de Larra quedan inmersos, pues, en un medio urbano en transformación, a la par condicionados por el vehículo de comunicación que les sirve de soporte: el periódico.

El «costumbrismo» de Larra tiene unos rasgos especiales que lo diferencian del resto de los costumbristas y lo encuadran dentro de unas preocupaciones más profundas que las meramente descriptivas. Frente a la tendencia costumbrista de interesarse por aquellos aspectos de la realidad que fueran típicos de una región o área española y, a la vez, pintorescos y divertidos, es decir, la búsqueda del color local; Larra desea ser tomado en serio y proclama la utilidad social de la literatura satírica. Asimismo, tiene conciencia de la alta misión del escritor y manifiesta su independencia. Por otra parte, su «costumbrismo» pretende educar al público, mostrar las necesidades de cambio del país y destacar los defectos que le parecen más inconvenientes.

El artículo de costumbres es para Larra un instrumento para realizar un análisis crítico de la sociedad, de la literatura y de la política. Larra se aprovecha de la gran difusión que alcanza el artículo de costumbres en la época para lanzar sus andanadas a un público, que sabe numeroso.

El artículo de costumbres en Larra presenta tres modalidades fundamentales:

— La escena o cuadro, centrado en la descripción de unos personajes dentro de un marco escénico delimitado y peculiar. Un ejemplo: «La fonda nueva».

— El tipo, es decir, la abstracción de vicios y defectos o comportamientos característicos encarnados por un personaje. Ejemplos: «Don Timoteo o el literato», «El ministerial», etc.

Esquema de relato corto, narración similar a un cuento. Ejemplo: «Casarse pronto y mal».

Para comenzar la aproximación a los resortes estilísticos usados por Larra hay que señalar, en primer lugar, los recursos que son propios del costumbrismo y, por lo tanto, no exclusivos de Larra, entre ellos destacan los siguientes:

— Crearse una personalidad ficticia, mediante el uso de un pseudónimo. En general, se simula un mal carácter, una edad avanzada, junto a un candor e ingenuidad, que ayudan a modelar un tipo de personaje predispuesto para la visión crítica y satírica de la sociedad. He aquí una recapitulación del propio Larra sobre los pseudónimos que ha ido utilizando a lo largo de sus artículos:

> «Pesándome de que me llamen todos los días desde el año 9 en que nací, por el mismo apellido, cien veces dejé aquel con que vine al mundo, y ora fuí el *Duende satírico,* ora el *Pobrecito hablador,* ora el *Bachiller Munguía,* ora *Andrés Niporesas,* ora *Fígaro,* ora... y qué sé yo los muchos nombres que me quedarán aún que tomar en los muchos años que, Dios mediante tengo hecho propósito de vivir en este bajo suelo.»[1]

También se pueden localizar descripciones de la situación y actitud del escritor ante sus artículos:

> «En estos días llevo cara de filósofo, es decir, de mal humor; una sonrisa amarga de indiferencia y despego a cuanto veo se dibuja en mis labios; llevo conmigo un lente, no porque me sirva para ver, pues veo mejor sin él, sino para poder clavar fíjamente mi vista en el objeto que más me choca, que un corto de vista tiene licencia para ser desvergonzado; no saludo a ningún amigo ni conocido que encuentro, porque esto sería hacer yo también un papel en la comedia de que pretendo ser únicamente espectador, y que sólo para divertirme a mí creo por entonces que representa al mundo entero.»[2]

---

[1] LARRA, Mariano José de, *Obras de Mariano José de Larra (Fígaro)*, Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, B.A.E., Edit. Atlas, 1960, pág. 280 («Las casas nuevas»).

[2] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 290.

— Mezcla de perspectivas en un mismo artículo, ya que al describir lo cotidiano y familiar es necesario afectar desconocimiento o inocencia, que se consiguen contraponiendo la opinión del autor (experimentado y precavido) con la del visitante, un extranjero o un pariente inexperto. He aquí algunos ejemplos:

> «Pero como no basta estar convencido de las cosas para convencer de ellas a los demás, inútilmente hacía yo las anteriores reflexiones a un primo mío que quería entrar en el mundo hace tiempo, joven, vivaracho, inexperto y, por consiguiente, alegre...»[3]

> «...Estas reflexiones hacía yo casualmente no hace muchos días, cuando se presentó en mi casa un extranjero de estos que, en buena o mala parte, han de tener siempre de nuestro país una idea exagerada e hiperbólica, de estos que, o creen que los hombres aquí son todavía los espléndidos, francos, generosos y caballerescos seres de hace dos siglos, o que son aún las tribus nómadas del otro lado del Atlante...»[4]

— Parodia de los ensayos de historia natural, en las descripciones de algunos tipos característicos. Larra aplica el tono y la metodología descriptiva propia de un tratado de historia natural de la época. Un ejemplo:

> «Saber ahora lo que va de ministerial a hombre, es cuestión para más despacio, sobre todo cuando creo ser el primer naturalista que se ocupa de este ente, en ninguna zoología clasificado. Los antiguos, por supuesto, no le conocieron; así es que ninguno de sus autores le mienta para nada entre las curiosidades del mundo antiguo, ni se ha descubierto ninguno en las excavaciones de Herculano, ni Colón encontró uno solo entre todos los indios que descubrió...»[5]

— Artículo en forma epistolar, mediante la reproducción de una carta ficticia, bien de un supuesto corresponsal del autor, bien de un lector. Este último caso lo encontramos en «Las circunstancias»:

> «En estas reflexiones estaba ocupada mi fantasía no hace muchos días, cuando recibí una carta, que por confirmar mis ideas sobre el particular y venir tan oportuna a este objeto, de que pensaba hacer un artículo de costumbres, quiero trasladar *ad pedem litterae* a mis lectores. Decía así la carta:
>
> «Señor Fígaro. — Muy señor mío: A usted, señor Fígaro, observador de costumbres, me dirijo con dos objetos.»[6]

---

[3] LARRA, M. J., «La sociedad» (*op. cit.*), pág. 443.
[4] LARRA, M. J., «Vuelva usted mañana» (*op. cit.*), pág. 134.
[5] LARRA, M. J., «El ministerial» (*op. cit.*), pág. 437.
[6] LARRA, M. J., «Las circunstancias» (*op. cit.*), pág. 321.

Además de estos recursos utilizados por otros costumbristas, Larra se caracterizó por la utilización de una serie de resortes propios, entre ellos destacan los siguientes:

— Uso abundante del recurso paremiológico, no sólo en la utilización de refranes, sino también en el uso de frases o expresiones muy difundidas en el habla cotidiana. En ocasiones se trata de muletillas que sirven para definir la actitud de un personaje ante ciertos aspectos de la vida, que el autor quiere poner de relieve. He aquí dos ejemplos:

> —«Vuelva usted mañana —nos respondió la criada—, porque el señor no se ha levantado todavía.
> —Vuelva usted mañana —nos dijo al día siguiente— porque el amo acaba de salir.
> —Vuelva usted mañana —nos respondió el otro—, porque el amo está durmiendo la siesta.
> —Vuelva usted mañana —nos respondió el lunes siguiente—, porque hoy ha ido a los toros.»[7]

> —«¡Qué basura! En este país no hay policía.
> En París las casas que se destruyen y reedifican no producen polvo.
> Metió el pie torpemente en un charco.
> —¡No hay limpieza en España! —exclamaba—.
> En el extranjero no hay lodo.»[8]

— Uso de nombres simbólicos para los personajes de los artículos, que, de este modo, aparecen caracterizados desde el momento mismo de su sola mención. El lector queda predispuesto para enjuiciar la actuación posterior del personaje. Se trata de un recurso muy abundante. Tres ejemplos:

> «Don Cándido Buenafé es un excelente sujeto, de estos de quienes solemos decir con no envidiable conmiseración: «Es un infeliz.»[9]

> «Don Periquito es pretendiente, a pesar de su notoria inutilidad. Llevome, pues, de ministerio en ministerio: de dos empleos con los cuales contaba, habíase llevado el uno otro candidato que había tenido más empeños que él.»[10]

---

[7] LARRA, M. J., «Vuelva usted mañana» (*op. cit.*), pág. 135
[8] LARRA, M. J., «En este país» (*op. cit.*), pág. 218.
[9] LARRA, M. J., «Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria» (*op. cit.*), pág. 202.
[10] LARRA, M. J., «En este país» (*op. cit.*), pág. 217.

«Oigan ustedes a don Lucas Mentirola. Ese viene siempre de donde sucede algo. ¿Ha habido fuego? «Vengo de allí; hace estragos horrorosos.» ¿Ha llegado el tenor nuevo? «Sí —responde—, le acabo de dar un abrazo; viene gordo, y su voz es un portento; le hice entrar en un portal y cantar un rato... por mí lo hizo. Es un gran muchachón, rubio, alto, extranjero.» Al otro día se sabe que el tenor no ha llegado, y si ha llegado es chiquito, negro, bizco...»[11]

— Quiebra de una oración o sintagma que impone irónicamente un carácter restrictivo a la afirmación realizada en el primer término. Así se logra un juego irónico que rompe la lógica previsible del discurso, tal como se puede apreciar en estos ejemplos:

«Dios hizo al hombre a su semejanza, por más que diga Voltaire que fue al revés...»[12]

«Esta es una desgracia, pero en el mundo feliz que habitamos casi todas las desgracias son verdad; razón por la cual nos admiramos siempre que vemos tantas investigaciones para buscar ésta.»[13]

— Juegos de palabras mediante su repetición, combinación y juego con sus diversos valores semánticos. En ocasiones se acude a homófonos y homógrafos. Como muestra, dos ejemplos:

«Sentáronse mis amigos, el viejo joven y el joven viejo, y sacó don Cándido de su faltriquera un legajo abultado.»[14]

«Se levantan, fuman, dicen palabras, dan paseos, saludan, entran, salen, se ríen (éstos nunca lloran), son hombres entre otros hombres. En una palabra, duermen despiertos.»[15]

Imágenes vulgarizantes y degradantes, con objetivo irónico casi siempre. Con este procedimiento se dota al personaje de características propias de la escala zoológica inferior. Un ejemplo:

«No; el viejo verde al lado de las bellas es una oruga que se desliza por entre las rosas.»[16]

— Prosopopeyas o personificaciones, que atribuyen a seres inanimados caracteres propios del hombre o de los seres animados. Junto al recurso anterior contribuye a crear un mundo organizado de forma peculiar, con un reparto de papeles apto para la sátira y la ironía. Un ejemplo:

---

[11] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 292.
[12] LARRA, M. J., «El ministerial» (*op. cit.*), pág. 438.
[13] LARRA, M. J., «La sociedad» (*op. cit.*), pág. 442.
[14] LARRA, M. J., «Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria» (*op. cit.*), pág. 203.
[15] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 291.
[16] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 291.

«Hubimos de sentarnos de medio lado como quien va a arrimar el hombro a la comida, y entablaron los codos de los convidados íntimas relaciones entre sí con la más fraternal inteligencia del mundo.»[17]

—Comparaciones degradantes con el fin de envilecer y denigrar la realidad tratada, a la par que consigue un refuerzo desde el punto de vista humorístico. He aquí un ejemplo:

«Ciérrase la portezuela entonces con la misma dificultad que la tapa de un cofre apretado para un largo viaje, y *a la fonda*.»[18]

— Enumeración caótica, con el fin de dar al lector una idea de confusión. Con la enumeración consecutiva de elementos heterogéneos se consigue transmitir una sensación de desorden, unida a un matiz humorístico. Incluso, en ocasiones, se produce la repetición diseminada de la palabra «confusión», lo cual contribuye a caracterizar la cosmovisión del autor con unos trazos que indican mezcla y desorganización[19]. Como ilustración de lo dicho, un ejemplo:

«Sucedió a la sopa un cocido surtido de todas las sabrosas impertinencias de este engorrosísimo, aunque buen plato; cruza por aquí la carne; por allá la verdura; acá los garbanzos; allé el jamón; la gallina por derecha; por medio el tocino; por izquierda los embuchados de Extremadura.»[20]

— Adjetivación negativa, esto es, resaltar la negligencia, la ineficacia, la pereza, la ineptitud, etc. Un ejemplo:

«Olvidemos, lo repetimos, esa funesta expresión que contribuye a aumentar la injusta desconfianza que de nuestras propias fuerzas tenemos. Hagamos más favor o justicia a nuestro país, y creámosle capaz de esfuerzos y felicidades.»[21]

— Uso de recursos típicamente parlamentarios, utilizados en la época del autor y en la actualidad, como son la insinuación, la reticencia y la omisión[22]:

«¿De qué habla don Cosme? Lo diré: don Cosme viene de la calle de la paz; allí acude todos los días a las ocho de la mañana; alarga una

---

[17]LARRA, M. J., «El castellano viejo» (*op. cit.*), pág. 117.
[17]LARRA, M. J., «La fonda nueva» (*op. cit.*), pág. 270.
[19]Hecho señalado por VARELA, J. L. *Larra ante España* (Discurso de apertura de curso 1977-78), Madrid, Universidad Complutense, 1977, pág. 28.
[20]LARRA, M. J., «El castellano viejo» (*op. cit.*), pág. 117.
[21]LARRA, M. J., «En este país» (*op. cit.*), pág. 219.
[22]Tal como indica SEOANE, M. C., *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Valencia, Fud. March-Castalia, 1977, pág. 163.

mano a la banasta de los periódicos; es un parroquiano a la lectura de papeles a cuarto. Hoy la *Revista,* mañana el *Boletín...* Gran noticioso.»[23]

— Automatización del ser humano, que es explotada como recurso de matiz cómico:

«Se levantan, fuman, dicen palabras, dan pasos, saludan, entran, salen, se ríen (éstos nunca lloran), son hombres, entre otros hombres.»[24]

— Inserción de cuentos breves, que pueden tener una finalidad moralizante, o simplemente aparecen con el fin de amenizar el desarrollo de un artículo. Larra llega, incluso, a la reutilización del mismo cuento en diferentes artículos. Sirva como muestra el siguiente ejemplo:

«A la una de la mañana se habían acabado los billetes; por la tarde, sin embargo, habían vuelto a nacer, y estaba el despacho lleno; lo cual me recuerda el cuento del que tenía la barba tan feraz y tan feroz al mismo tiempo, que mientras se afeitaba él un lado de la cara, poblábasele de nuevo de barbas el ya afeitado.»[25]

— Hipérboles con intención cómica, con el fin de amenizar el artículo y lograr una mejor comunicación con los lectores. He aquí dos ejemplos significativos:

«Gran coche de alquiler, decentemente regateado; pero más familia: seis personas coge el coche a lo más. Pues entra papá, entra mamá, las dos hijas, dos amigos íntimos convidados, una prima que apareció allí casualmente, el cuñado, la doncella, el abuelo; la abuela no entra porque murió al mes anterior.»[26]

«En fin, mal que bien, estuvo ya la casa adornada; pero ¡oh desgracia! mi amigo tiene un suegro sumamente gordo, verdad es que es monstruoso; y es hombre que ha menester dos billetes en la diligencia para viajar; como a éste no se le podía romper pata como al sofá, no hubo forma de meterlo en casa. ¿Qué medió en este conflicto? ¿Reñir con él y separarse porque no cabe en casa? No es decente. ¿Meterlo por el balcón? No es para todos los días. ¡Santo Dios! ¡Que no hagan las casas en el día para los hombres gordos!»[27]

---

[23] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 291.
[24] LARRA, M. J., «Varios caracteres» (*op. cit.*), pág. 290.
[25] LARRA, M. J., «Bailes de máscaras» (*op. cit.*), pág. 335.
[26] LARRA, M. J., «La fonda nueva» (*op. cit.*), pág. 280.
[27] LARRA, M. J., «Las casas nuevas» (*op. cit.*), pág. 282.

s literarios

teratura española: El romanticismo, Ma-

storia del movimiento romántico español os, 1973.

NOS, J., *Costumbrismo y novela,* Valencia,

e la lengua española, Madrid, Gredos, 1980.

nticismo español, Madrid, Fundación Juan 79.

s, Valencia, Castalia, 1979.

romanticismo español: Historia y crítica, Sa- 1973.

oria y periodismo en la España del siglo XIX, ción March/Castalia, 1977.

e la obra de Larra

r), *Mariano José de Larra: el escritor y la crítica,* s, 1979.

s orígnes de la obra de Larra, Madrid, Prensa 3.

Larra: el laberinto inextricable de un romántico d, Gredos, 1977.

Mariano de Larra and Spanish political rethoric, niversity of Wisconsin Press, 1971.

AS, J. L., *Larra ante España* (discurso correspon- apertura del curso académico 1977-78), Madrid, Complutense de Madrid, 1977.

llama, Madrid, Prensa Española, 1967.

com

Sirva
marnos a
costumbre
do por la b
tando la bi
servido de p
estudio que a

BIBLIOGRAFIA

1) Ediciones de

LARRA, M. J., *Ob*
preliminar de (
1960.
Artículos de costum
y Pedraja), Madri
Artículos varios (Ed. (

2) Estudios histórico

ARTOLA, M., *La burgu*
Alianza Editorial, 198

SECO SERRANO, C., *Socie*
siglo XIX, Madrid, Gu

3) Estudios sobre tem

ALBORG, J., *H.ª de la l*
drid, Gredos, 1980.

ALLISON PEERS, E., *H*
(I, II), Madrid, Gred

FERNÁNDEZ MONTESI
Castalia, 1960.

LAPESA, R., *Historia* (

LLORENS, V., *El rom*
March. Castalia, 1

Liberales y romántic

NAVAS RUIZ, R., *El*
lamanca, Anaya,

SEOANE, M. C., *Or*
Valencia, Fund

4) Estudios sobr

BENÍTEZ, R. (edit
Madrid, Taur

ESCOBAR, J., *Lo*
Española, 197

KIRKPATRICK, S.
liberal, Madr

ULLMAN, P. L.
Wisconsin,

VARELA IGLES
diente a l
Universida
La palabra y l

---

[28] LARRA, M. J., «En este país» (*op. cit.*)

LOS RECURSOS FORMALES EN LA OBRA NARRATIVA DE CARMEN MARTIN GAITE

LUIS GÓMEZ CALDÚ
Instituto de Bachillerato «Ramón y Cajal». Huesca.

1. NARRACION OMNISCIENTE DESDE LA 3.ª PERSONA

La obra narrativa de Carmen Martín Gaite adopta las más variadas perspectivas desde el punto de vista de la utilización de recursos formales. Ella se confiesa escritora de cuño antiguo, con lo cual quiere significar, entre otras cosas, que domina a sus personajes, que conoce perfectamente sus motivos y reacciones para actuar, que sabe más de ellos que ellos mismos. En este sentido, es una autora tradicional, que relata desde la tercera persona, es el dios que maneja a su antojo a sus criaturas literarias. Pero sería falso afirmar que toda su obra está escrita de la misma manera. Ya en su primer relato importante, *El balneario,* hay una alternancia de la 1.ª con la 3.ª persona utilizadas para captar el mundo interior de Matilde y para la descripción objetiva del paisaje, respectivamente, aunque más de la mitad del episodio está centrado en la pesadilla de la señorita solitaria y, por lo tanto, descrito desde su punto de vista, en 1.ª persona.

Otros relatos en los que el autor omnisciente domina a los seres creados por su imaginación son: *Los informes, La oficina, La chica de abajo, La trastienda de los ojos y Variaciones sobre un tema,* todos ellos pertenecientes a la antología que encabeza *El balneario.*

Siguiendo cronológicamente su producción nos encontramos con la novela *Entre visillos.* (Hay que advertir que en 1955 surgió *El balneario,* seguido de *Los informes, Un día de libertad y La*

chica de abajo. También es de 1954, fecha en que fueron escritos los anteriores, *La trastienda de los ojos,* pero, por ejemplo, *Variaciones sobre un tema* es de 1967. Con ello quiero señalar que sigo la obra en bloque, aunque algún cuento no pertenezca a la misma fecha.) Esta obra repleta de diálogo se divide en dos partes. La primera parte va desde el capítulo primero al capítulo once inclusive, y en ella se produce la típica alternancia de la 1.ª persona con la 3.ª. Aquí la particularidad estriba en que hay dos personajes distintos que narran en 1.ª persona: Natalia Ruiz y Pablo Klein. Así, en esta primera parte, en el capítulo primero escuchamos las voces de la novelista en 3.ª persona y de Natalia en 1.ª persona, aunque su intervención sea breve. La omnisciencia de la autora se desarrolla en los capítulos 3, 5, 7, 9 y 10. El resto nos lo transcribe Pablo Klein desde la 1.ª persona. En la segunda parte son tres los narradores: la novelista desde la 3.ª persona (capítulos 12, 14 y 17) y Pablo Klein y Natalia al alimón, dos cada uno, en 1.ª persona los restantes, siendo el profesor de alemán quien cierra la obra.

Del volumen de cuentos *Las ataduras,* sólo dos están narrados en 1.ª persona, los restantes en 3.ª, con algunos monólogos intercalados y con una abundancia de diálogos, riquísimos en matices, extraordinaria. Estos son los relatos en los que la autora interviene visiblemente, sin tratar de ocultar su presencia: *Las ataduras, Tendrá que volver, Un alto en el camino, La tata* y *La conciencia tranquila.*

Sus dos restantes novelas, *Ritmo lento* y *Retahílas,* presentan una estructura narrativa semejante. En la primera, entre un prólogo y un epílogo narrados en 3.ª persona, se desarrolla toda la acción retrospectiva contada por David Fuente en 1.ª persona, con mezclas de tiempo pasado y presente. La autora parece querer presentarnos solamente el inicio y el final de la historia, y el resto de la misma que sea el propio protagonista quien nos la cuente hablando libremente, sin interferencias de la novelista. Similar artilugio emplea en la segunda, que se abre con un Preludio escrito en 3.ª persona con la única finalidad de enmarcar, de centrar el lugar de la acción, y se cierra con un Epílogo, también en 3.ª persona, que sirve para hacer volver a la realidad a unos seres que se habían evadido de ella. En medio de este principio y final se produce la alternancia de monólogos en 1.ª persona entre Eulalia y su sobrino Germán, que constituyen en esencia el corpus central de la novela y en donde hay que buscar los mayores aciertos de calidad literaria y humana.

2. NARRACION EN 1.ª PERSONA. AUTOBIOGRAFISMO

Comienza *El balneario* con un viaje en un autobús de Carlos y la protagonista, de quien ignoramos el nombre y cuya acción va relatando ella en 1.ª persona. Así ocurre con las 54 primeras páginas que son las que componen el sueño-pesadilla de Matilde, la señorita que reposa sola en el citado lugar. A través de sus sensaciones e intuiciones vemos cuáles son los deseos más perentorios de esta mujer solitaria. La protagonista toma el hilo de la historia y sentimos cercana su presencia, su vida y sus inquietudes. El contacto con la adversa realidad hace que la ficción acabe y la acción se distancie, tomando el pulso de la narración la novelista en 3.ª persona.

De la antología que toma el título del relato anterior hay dos cuentos narrados en 1.ª persona: *Un día de libertad,* donde J. cuenta la historia de su liberación producida en un día de calor al interrumpir a su jefe y soltar todo aquello que lleva acumulando en su interior día tras día. La evasión por la imaginación hace que pierda su empleo y en el transcurso de ese tiempo en que no tiene ninguna obligación hace un profundo autoanálisis de su vida y de su situación actual, sobre todo en lo referente a las relaciones con su mujer, a la que no le dice nada de su incidente en la oficina; y *Ya ni me acuerdo,* donde el narrador es Juanjo. La estructura del relato viene dada por la alternancia de la relación Juanjo-Amparo, la maestra, recordada ahora en tiempo pasado y la relación actual de Juanjo con Silvia, la amiga de turno, contada en presente. Hay, pues, por una parte, vivencias pasadas, y, por otra, hechos actuales que se contrastan y de donde sale malparada la figura de Silvia, una caprichosa insustancial. La primera persona comunica emoción y patetismo al recuerdo de esa mujer verdadera a la que Juanjo no tuvo la suficiente valentía para llevarse consigo.

Del volumen *Las ataduras* también son dos los cuentos escritos en primera persona: *Lo que queda enterrado* y *La mujer de cera.* En el primero es patente el componente autobiográfico, pues la novelista y su marido atravesaron una situación idéntica ocasionada por la muerte de un hijo. Del matrimonio Lorenzo-María, es ésta precisamente quien narra la historia. Viven también en Madrid y ella sólo tiene una hermana, aunque en el relato esté casada y con hijos y en la realidad sea soltera. Las escenas contadas poseen un fuerte dramatismo y llevan la impronta, el sello, de lo auténtico, haciendo mucho más humano el tono general del relato.

En el segundo asistimos a la historia medio real-medio fantástica de un hombre alucinado e inmerso en un estado semialcohólico como consecuencia de una riña con su mujer y el posterior abandono de ésta del domicilio conyugal. Las pesadillas atormentan a este ser que cuenta su propia aventura, llena de misterios y apariciones.

Entre visillos está narrada desde diferentes perspectivas, concretamente desde tres puntos de vista distintos: el de la novelista, en 3.ª persona, en los capítulos señalados; el de Natalia, en 1.ª persona, en el capítulo 1 de la primera parte y en el 13 y 16 de la segunda; y el de Pablo Klein, en 1.ª persona, que narra los capítulos 2, 4, 6, 8 y 11 de la primera parte y el 15 y 18 de la segunda. En la joven Natalia podemos observar algunos rasgos autobiográficos de la autora, ya que ella nació y vivió durante bastante tiempo en la ciudad donde se desarrolla la intriga, Salamanca, asistió al mismo Instituto que aparece descrito en la novela, paseó por las mismas plazas y calles y respiró el mismo ambiente tradicional y cerrado que se refleja a lo largo de las páginas de su obra. Por otro lado, Carmen Martín Gaite ha confesado:

> «Siempre había pensado en escribir una novela cuyo tema fuera el deseo de escapar de provincia a la capital, la llevaba conmigo desde los tiempos del Instituto, desde que bailé con un chico en el Casino por primera vez, desde que soñé con irme sola de viaje; está confundida y mezclada con todos mis deseos de adolescencia. Cuando, por fin, me puse con ella en serio, vi que era algo que me liberaba; nunca he escrito nada con menos dudas acerca de si debía escribir aquello o sería mejor otra cosa. Es mi novela.
>
> ---
>
> ..., cuando digo que es mi novela, me refiero a que el mundo que uno vive durante su primera juventud —sea acogedor o ingrato—, aquél en que has crecido, donde se han incubado tus primeras rebeliones y conflictos, es el más novelable y a él se remiten casi siempre las mejores narraciones o, por lo menos, las más genuinas.»[1]

Creo que con estas palabras queda más que suficientemente explicado el autobiografismo de la novela. Natalia, con ojos inexpertos, va registrando los distintos matices de su ciudad y de sus costumbres, no comprendiendo una serie de hechos que se desarrollan a su alrededor. A su vez, también en primera persona, Pablo Klein es el cronista de fuera que va anotando todo lo que sucede,

---

[1] CAMPBELL, Federico, *Infame turba*. Ed. Lumen. Colec. Palabra y gente, n.º 2. Barcelona, 1971, pág. 358.

contrastando su crónica con la de Natalia y la de la novelista. Desde luego, son más intuitivas las apreciaciones de su alumna que las suyas, que tratan de ser más objetivas, más distanciadas de la realidad. Con todo, son los dos personajes más insatisfechos y que mayores esfuerzos realizan para conseguir su libertad, siendo su modo de actuar visiblemente diferente *al resto de personas que viven en la misma ciudad.*

En *Ritmo lento* asistimos al relato autobiográfico de David Fuente, relato en 1.ª persona con multitud de vueltas atrás entremezcladas. Esta técnica de literatura sin autor, la autobiografía, se usa muy poco en la actual narrativa española. De las novelas importantes, sólo *Tormenta de verano* del madrileño Juan García Hortelano, presenta la acción a través de una primera persona limitada, Javier, el narrador, aunque sea mucho más conductista que *Ritmo lento.* Aquí la novelista interviene en 3.ª persona en el prólogo y en el epílogo. El resto es la rememoración de su vida por parte de David, aunque no de una manera ordenada, pues el tiempo cronológico no tiene demasiada importancia para este personaje.

3. EL MONOLOGO INTERIOR. DESDOBLAMIENTO EN UN TU NARRATIVO

Desde algunos párrafos introspectivos, verdaderos monólogos, del niño Juan o el señorito Tiqui en el relato *Tendrá que volver* hasta llegar a *Retahílas,* Martín Gaite no había vuelto a utilizar esta técnica novelesca. Formalmente, el libro consta de tres partes: el preludio y el epílogo narrados en tercera persona y el cuerpo central de la novela compuesto por los diálogos de los dos personajes, únicos que hablan a través de 11 capítulos, en realidad 10, porque el denominado E. 6 consta de siete líneas. El preludio sitúa el escenario de la acción, pero sin aclarar muchos datos de la peripecia central, datos que se nos revelan a través de la conversación Eulalia-Germán. El epílogo viene a justificar la figura de Juana, a clarificar sus relaciones con Eulalia y a destruir la armonía de una situación desconectada de la realidad y en la que no han participado, como tampoco participaba en los juegos juveniles de Eulalia y su hermano Germán, de quien Juana estaba enamorada.

El corpus central de la obra está formado por la alternancia de capítulos en los que perora un solo protagonista. Son a la vez mo-

nólogos alternados dirigidos a una persona concreta, aquí estriba su originalidad, y diálogos distanciados. Precisamente porque van dirigidos a una persona no son tan asépticos y fríos como los monólogos interiores al uso, sino que la presencia de la otra persona hace que sea un monólogo escuchado, dirigido y cálido.

En esta novela hay un momento en que Eulalia se dirige a sí misma su perorata, introduciendo un autodiálogo, unas palabras de las cuales es emisora y receptora, y que marcan perfectamente su estado de ánimo en el momento indeciso en que no se atreve a llamar a su marido:

> «Le llamo... no, no, no le llamo..., pero qué disparate, ¿para qué?... y es que ¿por qué no?..., pues nada, porque no, que me llame él si quiere... pero después de todo, qué más da, me lo estoy tomando demasiado por lo trascendente..., sí, le voy a llamar, le llamo...»[2]

Esto no es la utilización verdadera de la 2.ª persona desdoblada en un tú narrativo, hecho que se ha repetido insistentemente en las últimas novelas de autores jóvenes y menos jóvenes de nuestro panorama literario y cuyas fuentes podrían ser dos novelas diferentes: *La modificación,* de Michel Butor, o *La muerte de Artemio Cruz,* de Carlos Fuentes. Cela, Delibes, Juan Goytisolo, J. M. Segarra, Antonio Ferres, Juan Cruz Ruiz, Ana María Moix y Antonio Rabinad, entre otros, han utilizado este desdoblamiento de la 2.ª persona. En *Retahílas:*

> «La autora ha estado usando de un tú no propiamente reflexivo, sino más bien de tipo generalizador y admonitorio, y esto con insistencia. La obra está constituida por largos parlamentos de dos personajes, en que se entreverá lo dialógico y el monólogo interior, singularmente en los momentos más cargados por la emoción, en las evocaciones y los recuerdos.»[3]

Ahora bien, hay un momento en que por boca de Germán la autora se introduce en la novela e irónicamente deja constancia y comenta este caso de la abundancia de autores que emplean este recurso narrativo. Germán se autodirige las siguientes palabras, pero se nota enseguida la presencia de la escritora:

> «Una cosa que hacía, por ejemplo, era mandarme a mí mismo estar relajado y tranquilo, decir: 'Es una pausa que ha hecho ella en el cuento, tú quieto, Germán, paciencia, ahora vuelve a hablar, verás',

---

[2] MARTÍN GAITE, Carmen, *Retahílas.* Ed. Destino. Colec. Ancora y Delfín, n.º 448. Barcelona, 1974, pág. 198.

[3] GULLÓN, Germán y Agnes, *Teoría de la novela* (Aproximaciones hispánicas). Ed. Taurus, Colec. Persiles, n.º 75. Madrid, 1974, pág. 226.

que ahí aprendí yo, ya ves, a hablar conmigo mismo, la cosa de la triquiñuela verbal, 'Germán, esto', 'Germán, aquello', como si me lo dijera otro, ese desdoblamiento que ahora andan explotando tanto en literatura, y me ha servido en muchas ocasiones.»[4]

A pesar de los casos apuntados, la novela presenta una linealidad coherente y cada capítulo enlaza con el siguiente tomando las últimas palabras del interlocutor o tratando de los conceptos expuestos al final. Ahí está la clave de su particularidad, que no son monólogos surgidos a borbotones y sin un orden prefijado, sino que dentro de su aparente chorro verbal están enlazados lógicamente, no se pierde el hilo de su desarrollo. Tanto Eulalia como Germán, en su largo caminar por la senda del recuerdo y del presente, pasan revista a todas las situaciones, en especial a las que afectan al ámbito de las relaciones familiares, y aquí se encuadran desde el matrimonio hasta el trato dispensado a la criada. Que no es demasiado espontáneo el monólogo se nota en el tratamiento reiterado de unos temas, quizás sólo uno, que surgen y vuelven a aparecer a lo largo de la novela, convirtiéndose en obsesiones, tal como la preocupación por Juana manifestada por Eulalia y que le impide actuar libremente en su presencia, aunque en estas horas consiga aislar, en parte por medio de la palabra, la problemática social que esta criada entraña.

4. TRIMEMBRACIONES

En este apartado incluyo las secuencias de tres verbos, la aplicación de tres adjetivos a un mismo sustantivo y la aplicación de tres elementos a un concepto único o a realidades diferentes. En cuanto a la triple adjetivación hay que destacar que me parece un recurso de la primera etapa de la novelista, ya que sólo en el volumen de *El balneario* aparecen 30 casos, cifra que representa el doble de los que surgen en sus otros cuatro libros. He aquí unos ejemplos de esta proliferación adjetiva en la citada obra. Entre paréntesis indico la página donde se encuentran:

«Eran de un verde intenso, intenso, adormecedor» (19); «Ojos juntos, escrutadores, inexorables» (22); «La señorita sigue emitiendo sonidos inarticulados, que se le abortan sin salir del todo, angustiosos, tercos, confusos» (57); «El, que era un hombre de pocos recursos, confuso, inseguro» (169); «Le arrastraban a dar vueltas debajo de una luz fastidiosa, quebrada, intermitente» (170).

[4] MARTÍN GAITE, Carmen, *Retahílas*, pág. 157.

Una cuarta parte de esta trimembración adjetiva, curiosamente, está compuesta por el mismo o por varios adjetivos de color, bien por presencia, bien por ausencia:

> «el niño vuelve a pintar de amarillo aquel trozo de mapa por donde debe estar su pueblo; amarillo el suelo y el cielo; amarilla la casa vendida» (93); «y parecían lágrimas verdes, rojas, azules, a punto de resbalar» (105); «el cielo es hondo, inmenso, sin color» (153).

Un solo caso de triple adjetivación he encontrado en *Entre visillos:*

> «Oyendo cómo le dicen a uno desde la mañana hasta la noche pobrecilla, pobre, pobrecilla» (55).

Cinco en *Las ataduras,* oscilando desde una adjetivación habitual hasta otra casi inédita que llega a los límites de la personificación, pasando por esa constante de los adjetivos de color:

> «y los golpes de los obreros abriendo las masas de granito, tallándolas en rectángulos lisos, grandes y blancos» (48); «llevando de la mano al hermanito o al hijo. Cargadas, serias, responsables» (53); «Reflejada en la luna del armario, gris, acuosa, soñolienta, fui reconociendo la habitación» (191).

Dos ejemplos hallo en *Ritmo lento:*

> «Era una mano pequeña, izquierda, delgada» (45). «Un hombre rico, generoso y optimista» (200).

Finalmente, en *Retahílas* aparecen siete casos de trimembración adjetiva, con la particularidad de que sólo una vez aparece en el monólogo de Germán y cuatro en el de Eulalia, que utiliza un lenguaje más rico y preciso, aunque no por ello signifique que la abundancia lleve consigo la exactitud de lo descrito. Los otros dos casos están en el Preludio:

> «y se me destacaba del contexto de aquella otra función, auténtico, mediocre, desvalido» (41); «el regodeo en dar por cortado el cordón umbilical que me ataba a Louredo, se me mudó por dentro en un acíbar raro, taimado, traicionero» (110); «porque si hay una persona en este mundo a la que no le había sospechado fallos, ése era papá, autoritario, injusto, desigual» (124).

Un especial modelo de trimembración es la verbal, ya sea por un infinitivo que se repite tres veces, intensificando el concepto que se quiere expresar, ya sea por unos verbos que marcan una acción de movimiento o por tres estructuras similares. La mayoría de los ejemplos pertenecen a *El balneario:*

«había un hombre tendido comiendo una manzana; había dos niños parados, cogidos de la mano; había un espantapájaros con la chaqueta llena de remiendos» (14); «a lo mejor esta misma noche ya puede dormir aquí. Dormir. Dormir» (83); «los niños corren, se pegan, se montan en la grupa de los tranvías» (153).

En el resto de la producción literaria de Carmen Martín Gaite tan sólo hallo dos casos de trimembración, uno de los cuales presenta una estructura simétrica encabezada por el relativo «que»:

«Daban la vuelta cuando se acababa la canción. Niño y niña. Brincaban, crecían, volaban» (123) «Me preguntó que si me gustaba pasear. Que si me gustaba la ciudad, que si me gustaba el río» (135).

Junto a todos estos ejemplos hay que reseñar la existencia de secuencias compuestas por tres elementos idénticos que se repiten invariablemente o aquellos otros referidos al mismo sujeto o tres elementos que dividen un enunciado. Aquí sólo voy a enumerar los casos en que el mismo elemento se repite tres veces, ya sea un nombre, una locución adverbial, un verbo, un adjetivo o una frase completa. Así, en *El balneario:*

«La hierba se ondulaba y crecía, como una marea, persiguiendo el autobús. Detrás de él, detrás de él, detrás de él... (14); «Más fuerte. Más. Más fuerte. Gritar, gritar, gritar...» (54);
«— Manzano, páseme esos expedientes.
— Manzano, llame al Banco Central.
— Manzano, Manzano, Manzano» (101).

Mientras que son relativamente abundantes las muestras de este tipo de trimembración en el libro arriba citado, en *Entre visillos* sólo hay dos casos y tres en *Retahílas.*

5. ENUMERACIONES

Uno de los recursos más habituales y constantes a lo largo de la producción narrativa de nuestra autora es la enumeración en sus más diversas facetas, desde la recopilación de elementos inertes a los animales, pasando por la recolección sentimental o la de materiales artesanos, por la enumeración de aquellas cosas que conforman los recuerdos más entrañables del pueblo, por los componentes esenciales para el regocijo popular en una feria de aldea, por la constatación de diversos temas de películas, por los restos acumulados en una calle para su posterior barrido, por aquellas cualidades humanas que hacen difícil la convivencia, por las cosas que pueden ser quemadas en una hoguera para empezar una nueva vida,

por la anotación de las más diversas profesiones u oficios, por la reseña de distintos árboles frutales, por el detallamiento de los diferentes objetos que emplean las niñas para jugar, por los juguetes de un niño rico, por las cosas situadas encima de la mesa de un comedor en el que haya pequeñuelos, por las actividades que pueda desarrollar una joven a los veinte años, por los utensilios utilizados en una cocina, por las varias clases de barcos y veleros, por las cosas que apasionan a un niño, por las partes del cuerpo, por las asociaciones que produce la palabra verano o por los recuerdos de la infancia. Expongo un ejemplo de enumeración de cada obra en la cual aparece. Así, en *El balneario:*

> «Sus apellidos escritos en lápidas de cementerio, en reseñas de la buena sociedad, en dedicatorias de fotografías, en escrituras de compraventa, en viejos fajos de cartas archivadas» (62).

En *Entre visillos* tan sólo hay dos enumeraciones, síntoma de la abundancia de un estilo coloquial cortado, de un diálogo vivo y directo:

> «Y muchas chicas venderían flores, serían camareras, mecanógrafas, serían médicos, maniquíes, periodistas» (128-129).

En *Las ataduras* vuelve a aparecer el recurso usado con insistencia:

> «Más atrás de todo esto había un prado donde estaban los árboles. Ciruelos, perales, manzanos, cerezos y una higuera, en medio de todos» (14).

Con *Ritmo lento* las enumeraciones pasan a ocupar un papel secundario, poco importante, y simplemente son cuatro las veces que aparece este recurso formal:

> «Lo que menos tolera Aurora es que la gente no se divierta. Ella, a los veinte años, sabía esquiar, nadar, tocar la guitarra, conducir un coche, hacer buenas fotografías y jugar al tenis» (78).

Que la enumeración no es un fácil recurso de juventud utilizado para rellenar líneas es muestra bien patente la abundancia con que vuelve a surgir en *Retahílas,* con la particularidad de que algunas enumeraciones están sutilmente elaboradas, como aquella que hace referencia al proceso sentimental y a los estados de ánimo que produce un amor no correspondido:

> «Y así supe lo que es consumirse de esperanza, amar en la ausencia, recordar peligros y dulzuras recién vividos, palpitar acechando una vereda en sombras, apretar con vehemencia una carta de amor imaginaria, llorar desvíos injustificables» (39).

Enumeraciones de todo tipo, lógicas y caóticas, van surgiendo espontáneamente desde la primera hasta la última obra de Carmen Martín Gaite. Recurso amplificativo que intenta abarcar todos los elementos del recuerdo o de la realidad en una sucesión coherente, la mayoría de las veces, aunque en otras se mezclen los planos de la existencia, de la mente y de la fantasía. No es un recurso fácil, aunque a primera vista pudiera parecerlo, porque la enumeración no consiste en la acumulación de elementos y materiales, sino en la selección y posterior elaboración de dichos útiles.

APORTACION A LA TOPONIMIA MOZARABE DEL REINO DE TOLEDO

JUAN MANUEL SÁNCHEZ MIGUEL
Instituto de Bachillerato. Binéfar.

El grado de vitalidad del habla románica de los mozárabes y la capacidad expansiva de los focos de irradiación lingüística dependían del vigor y de las relaciones de las mozarabías, las cuales fueron muy diversas en las diferentes fases y etapas de la Reconquista[1]

En el siglo VIII, la querella originada por la propagación de la herejía adopcionista en Toledo y Urgel motivó la ruptura de la jerarquía visigodo-mozárabe, y Oviedo (luego Compostela) y Narbona (con la «marca hispánica»), se independizaron de la Sede Toledana. Con Muhamad I (852-866), difícilmente podría contenerse el cantonalismo y revueltas indigenistas que triunfaban en Toledo, además de otras ciudades. Despobladas las riberas del Duero (por diversas causas), Alfonso el Magno (866-909) llevó hasta ese río la frontera del Reino de León, y para repoblar el territorio fomentó la inmigración de mozárabes del sur, los cuales se establecían en colonias agrícolas y aun urbanas, como Zamora, repoblada con mozárabes toledanos, en el 893; probablemente lo eran también quienes dieron nombres al pueblo de *Toldanos* y a los cuatro *Toldaos* de Lugo.

El Reino de León, tan conservador, robustecía su espíritu con el concurso de esos mozárabes venidos de Toledo y Talavera, todos ellos reaccionarios.

La incorporación de Toledo a la cristiandad (1085) es quizás el hecho más transcendental en la historia medieval peninsular,

---

[1] SANCHÍS GUARNER, Manuel, *El mozárabe peninsular*. ELH, Madrid, CSIC.

pues supuso un avance considerable en los límites con los musulmanes[2].

Hasta hace poco se creía que Toledo había sido conquistado tras varios años de lucha entre musulmanes y cristianos de Castilla y León, bajo el reinado de Alfonso VI, pero no hubo realmente una reconquista de Toledo, sino una fusión de los toledanos con el Reino de Castilla.

En Toledo se habían asentado, en el siglo VIII, muy pocos musulmanes, siendo predominante la población mozárabe durante los años que siguieron. Toledo fue ciudad rebelde a los emires y califas cordobeses, que precisaron someterla por la fuerza de las armas en múltiples ocasiones. Los mozárabes también se relacionaron desde el 854 con los cristianos del norte, buscando primero la colaboración de Ordoño I y luego la de sus sucesores. En el año 1.010 otra vez había conquistado su independencia frente a Córdoba, llegando a ocupar esta ciudad con la colaboración de contingentes catalanes, al mando del conde Ermengol I de Urgell.

Cuando la España califal se disgregó en los reinos de taifas (1031), el Reino de Toledo estuvo en buenas relaciones con los cristianos, hasta el punto de que también Alfonso VI convivió en Toledo con el rey musulmán Al-Mamún (1038-1075) durante algún tiempo (1072). Al morir Al-Mamún se planteó el problema de su sucesión, existiendo dos tendencias: la de la hegemonía musulmana, que tenía como defensor al rey de Badajoz, Mutawakil; y la del grupo mozárabe que, íntimamente unido a Alfonso VI de Castilla, colocó en el trono a Alkadir, nieto de Al-Mamún. Y aquél y Alfonso VI se enfrentaron, llegando Alfonso a ocupar Coria (septiembre de 1079), primera población de la reconquista castellano-leonesa; mientras que Mutawakil, rey de Badajoz, entraba en Toledo (junio del 1080). Tras una nueva y breve ocupación de Toledo por Alkadir, el partido mozárabe entregó la ciudad a Alfonso VI (mayo del 1085) y con ella todo el reino de taifa con Talavera, Madrid, Guadalajara, Hita, Consuegra, Uclés, Cuenca, Atienza y Oreja. Con estas incorporaciones la línea fronteriza se traslada desde el mismo río Duero hasta la cuenca del Tajo, siendo Coria, Toledo y Oreja los puntos extremos de la nueva frontera.

Al conquistar Toledo, el europeizante y desconsiderado Alfonso VI cambió de política, y no sólo procuró atraerse a sus nuevos

---

[2] UBIETO y otros, *Introducción a la Historia de España*. Teide, Barcelona, 1975.

vasallos mozárabes que le miraban con recelo, sino que inició el «mudejarismo» amparando a los musulmanes que incorpora a Castilla. Los rasgos dialectuales mozárabes perduraron largo tiempo en lucha con el castellano en la región toledana, bien reconocibles en los documentos publicados por GONZÁLEZ PALENCIA, en el *Fuero de Madrid,* editado por MILLARES CARLO y lingüísticamente estudiado por LAPESA, etc., y probablemente el habla mozárabe toledana actuó como substrato lingüístico operando sobre el castellano de Castilla la Nueva. Existen además otras abundantes fuentes para el estudio del dialecto mozárabe toledano: los testimonios que se deducen de la obra del botánico y médico toledano Abderramán, titulada *El libro de cabecera*; también los datos explícitos, referentes a la aljamía de Toledo, que proporciona un botánico anónimo de hacia el año 1100, publicado por Miguel ASÍN; las voces referidas a la aljamía toledana, que pueden espigarse en la obra de F. J. SIMONET, además de la abundante toponimia mozárabe de nuestra provincia.

Cuando en el año 1085 Alfonso VI se adueña de Toledo, la población mozárabe (como hemos apuntado más arriba) era numerosa y dotada de vitalidad y fuerte personalidad. Su importancia numérica se deduce, en primer lugar, del hecho de poseer, al ser reconquistada la ciudad, seis parroquias, y de la circunstancia de que, durante el siglo XII, admitieron en su comunidad a muchos mozárabes procedentes del sur, que vinieron a incrementar su población. La vitalidad de la mozarabía toledana hizo, en lo jurídico, prevalecer el Fuero Juzgo, que no tenía vigencia entre los reconquistadores; mantuvo, en lo eclesiástico, un rito propio frente al romano y, en el orden administrativo, conservó todavía en el siglo XIII especial moneda de tipo árabe. Igual vitalidad mozárabe se ofrecía en otras ciudades castellano-nuevas, tales como Talavera, Maqueda (la firme), Guadalajara (río de piedra), etc. Es cierto que en el campo lingüístico, en la toponimia, el viejo hablar de la mozarabía se fue perdiendo ante la unificación impuesta por el castellano desde principios del siglo XIII; pero, no obstante, los mozárabes hubieron de influir por fuerza sobre sus libertadores castellanos. Así, por ejemplo, en los documentos romances redactados en Toledo durante los siglos XII y XIII, aunque procedentes de gentes no mozárabes, dejan traslucir abundantes mozarabismos: *allenar* «enajenar», *semnadura, nomne, demandancia,* por «demandança», *arcalde, riu, curazon, Mont Reial, Maiestro,* y la abundancia de topónimos que pueden deberse incluso a los años posteriores a la Reconquista.

VOCALISMOS

La toponimia mozárabe revela la extensión y densidad de la pérdida de la —*o*— final. Tenemos, pues, que de hecho los mozárabes toledanos perdían y conservaban la *o* final. Condición fonética para una u otra conducta, y los casos de conservación son más abundantes que los de pérdida, aunque la toponimia toledana revela muchos casos de pérdida.

De *murellu,* diminutivo de *muru,* deriva el topónimo Muriel (Guadalajara) frente a la normal que es *Murillo.* También en Cardiel de los Montes (derivado de cardo en diminutivo, en Toledo), Puebla de Almoradiel (ayuntamiento del partido judicial de Illescas, provincia de Toledo), Yuncler (ayuntamiento del partido judicial de Illescas, provincia de Toledo), Villanueva de Alcardete (Toledo), Montiel (provincia de Ciudad Real, diócesis de Toledo), Villamontiel (Toledo), Almuradiel (Ciudad Real), Estiviel (topónimo menor de Toledo, lo propio del verano o viento estival), Arroyel (diminutivo de arroyo), ambos topónimos menores del partido judicial de Toledo.

En otros topónimos mozárabes, tras consonantes que no son ahora finales en español, la «o» final perdida ha sido sustituida por «e» final. Así sucede, por ejemplo, en los derivados con los sufijos prerromanos «—accu», «—eccu», «—iccu», «—occu»: Mascaraque (arbusto), Palomeque, Tembleque (de templum «recinto, espacio vasto, etc.), todos topónimos de Toledo.

CONSONANTISMOS

— $G^{e,i}$, $J^{e,i}$, I consonantes latinas iniciales aparecen conservadas generalmente en forma de [*Y*]. Esta autoctonía de las formas con —y— viene confirmada por la supervivencia hasta la actualidad de algunos de los topónimos mozárabes, en contraposición a las reglas fonéticas del castellano: Yuncos (y no Juncos) persiste en la actualidad en el partido judicial de Illescas; Yuncler y Yunclillos, también en el partido judicial de Illescas; igualmente en toponimia menor Vayuncos frente a Valdejuncos, del partido judicial de Navahermosa, Yeles y Yepes (Toledo), además de Los Yebenes (partido judicial de Orgaz, provincia de Toledo), que viene de GEMINIS, ablativo, «en los pueblos gemelos», con disimila-

ción —M —N > —V —N y conservación semiculta de la vocal postónica.

— Solamente es probable el paso de $C^{e,i}$ Ĉ. Pero son muchos los nombres de lugar que presentan C/Θ/, un grado más avanzado en la evolución de $C^{e,i}$ latino, pues entre los mozárabes no se produjo el estancamiento [Ĉ], aunque el proceso fuera acaso más retrasado en las regiones meridional y oriental: Luciana (Ciudad Real), Lucillos, Los Navalucillos, ambos de Toledo[3].

— Palatización de S— por influjo mozárabe Saramba > Jarama.

— Peculiar del mozárabe es el cambio del grupo *ST* en «ç», «z». Este proceso tiene lugar en diversos topónimos románicos arabizados. Así, por ejemplo, monasterium > munastir > Almonacil > Almonacid (Toledo).

— Otro fenómeno es el «yeísmo» aislado en documentos mozárabes de Toledo que encontramos en Biyamiel, hoy Villamiel, pero sin duda significativo.

— Igualmente, es rasgo característico de los mozárabes la conservación de la f— inicial, que unía así el portugués y el catalán: Fuensalida (partido judicial de Torrijos, provincia de Toledo), Fuenlabrada (Madrid), Fuenlabrada de los Montes (Badajoz, diócesis de Toledo), Fuencaliente (Ciudad Real), frente a la norma castellana Hontanar, Hontanares, etc., todos derivados de *fontana* «fuente» y fontem.

— En toponimia mozárabe encontramos grupos con «yod»: «—by—». Encontramos dos soluciones diferentes para este grupo: su conservación y la palatización en «y»: Monterrubio (partido judicial de Talavera, provincia de Toledo), Aldeanueva de Barbarroya (partido judicial de Talavera, provincia de Toledo).

— Igualmente el mozárabe $C^{e,i}$ en inicial da el sonido *ch* [ĉ] como se puede observar en topónimos: Checa, Chequilla ambos en Guadalajara (de ceca, del hispanoárabe sekka «casa de la moneda»), según Corominas en su «Breve diccionario etimológico de la lengua castellana».

---

[3] GALMES DE FUENTES, Alvaro, *Dialectología mozárabe*. Madrid, Gredos, 1983.

MORFOLOGIA

— Plurales etimológicos en —*es*. Existen una serie de topónimos, en zonas de sustrato mozárabe con plurales femeninos en —*es* en vez de —*as*. Así tenemos Casas de Regates (Consuegra, provincia de Toledo), Yeles (probablemente de Yalu «sal, salina» o quizá de Gelu «hielo, helado», provincia de Toledo, confróntese con Yela en Guadalajara), Tobes (Alcuneza, provincia de Guadalajara, de «toba», «piedra caliza y porosa», frente a Villatobas en Toledo), Hures de Pozanco en Guadalajara, Clares (Guadalajara en relación con Clara, en Barcelona); Rielves (ríos o rías amarillentas, provincia de Toledo), Tielmes (Madrid), Totanés (de Tutanus «nombre de una de las divinidades tutelares de los romanos», o quizás de tutanam «asilo, refugio, defensa», donde la —t— sorda intervocálica se conserva sin sonorizar, rasgo peculiar de los mozárabes, aunque algo controvertido por diversos autores. Se encuentra en el partido judicial de Toledo), Novés y Noez (de nova «nuevas», «recientes, jóvenes», «civitates aut condere nova aut conservare iam condita»; en Noez puede haberse producido un debilitamiento y pérdida de [h] bilabial fricativa intervocálica), ambos pueblos del partido judicial de Toledo, Argés (de arçem «alcázar, ciudadela, fortaleza, castillo»; término judicial de Toledo).

[4]Los compuestos por un nombre romance precedido del artículo *al*— debieron ser impuestos por los árabes o por los mozárabes, pero antes de que los poblados respectivos fuesen reconquistados por las armas cristianas: Alcañizo (de «cannetum», «caña», aunque algunos arabistas lo hacen derivar de kanisa «iglesia cristiana», partido judicial de Talavera, provincia de Toledo), Alpedrete (provincia de Madrid), Villanueva de Arcadete (de cardo, provincia de Toledo).

— Como ocurre en el español hablado, en los documentos sobre topónimos del mozárabe de Toledo se pierde frecuentemente la preposición *de* de los genitivos: en toponimia menor, al lado de formas como Fuente de los Pastores, son más frecuentes otras del tipo Fuente el Caño, Puerto el Carbonero, Puerto el Balenar, etc., todos de la provincia de Toledo.

---

[4]VERNET, Ginés, *Toponimia arábiga*. ELH, Madrid, CSIC.

LEXICOLOGIA

— Es bien conocido que los mozárabes eran grandes agricultores; pero una faceta suya menos conocida era la apicultura, de la que dan muestra los diversos topónimos del Reino de Toledo que aparecen denominados con el término *colmenar:* lugar donde se almacenan o se distribuyen las colmenas: «casas de las abejas», de origen prerromano, según COROMINAS, en su *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española.* Así vemos El Colmenar (término municipal de Navahermosa), en la provincia de Madrid: Colmenar de Arroyo, Colmenar de Oreja, Colmenar Viejo; Villamiel (partido judicial de Toledo), Apacho (palabra formalmente mozárabe por el sufijo —*acho,* procedente de —accu, que da —*acho* en vez de —*azo,* que es lo normal en castellano; su etimología vendría de *apem,* de apes, apis «abeja» y el sufijo mozárabe —*acho,* atestiguado además por documentos históricos que dicen que allí había una casa o posada de colmenas); y quizá también tenga relación con este campo semántico, aunque con reservas, Meique (de Mel «miel» y el sufijo prerromano —*eccu,* —*iccu* que daría —*eque,* atestiguado como lugar mozárabe, ya que en este término se encuentra la antigua y conocida ermita de Santa María de Melque de arquitectura mozárabe); y quizá también Melgar (Toledo), de un probable mellicare: producir miel[5].

Durante gran parte de la edad medieval, judíos, moros y mozárabes mantuvieron una convivencia pacífica, según podemos ver en la Escuela de Traductores de Toledo, recreada por Alfonso X durante el siglo XIII. Esta variedad de razas y religiones aparece atestiguada en la toponimia del Reino de Toledo. Así, Casa de Valdejudío (término de Méntrida), Mozarabeas (del árabe musta, rab «que procura parecerse a los árabes) Altas, Mozarabeas Bajas (ambos topónimos menores del término de la ciudad de Toledo); Arroyo de los Moros (término de Villatobas), Valdemoro y Valdemorillo (Madrid); Valle del Mozárabe (Provincia de Toledo.

---

[5]COROMINAS, Joan, *Tópica Hespérica.* Madrid. Gredos, 1972, 2 vols.; y *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Madrid, Gredos, 1961.

REVISION DE LOS ESTUDIOS DE CRITICA LITERARIA EN EL BACHILLERATO

ANGELA ABÓS BALLARÍN

1. INSTRUCCION Y FORMACION

En todo trabajo de planificación didáctica nos encontramos con un doble objetivo: en primer término, la instrucción del individuo y, en segundo y principal, su formación integral. La instrucción viene a ser el aprendizaje del conocimiento establecido, y la formación, la capacitación para su uso y aplicación en *situaciones nuevas,* así como para generar nuevas formas de expresión y comunicación.

La restructuración que proponemos del programa de Literatura de C.O.U. tiene mucho que ver con lo que acabamos de afirmar; los estudios de Crítica Literaria, si bien entran dentro del campo de la instrucción, capacitan al alumno para su uso y aplicación en situaciones nuevas, lo cual hace que incidan directamente en el concepto de formación.

2. LOS OBJETIVOS EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN C.O.U.

Si establecemos, como se suele hacer en materia de programación didáctica, tres tipos de objetivos:

a) Objetivos formales generales.
b) Objetivos formales específicos o de transferencia.
c) Objetivos operativos o de dominio[1].

[1] UBIETO ARTETA, Agustín, *Cómo se programa un tema o una actividad didáctica,* ICE. Zaragoza, 1978, págs. 20-25.

Observaremos que el nivel de generalidad y de abstracción desciende de los primeros a los segundos y de los segundos a los terceros, que son los más concretos y los que tradicionalmente se identifican con los niveles instructivos.

Planteado el programa de Literatura de C.O.U. desde la atención preferente a los métodos de crítica literaria, entendemos que tanto los estudios sobre la crítica en el siglo XX como los autores y obras literarias de la misma época entrarán dentro de los objetivos operativos o de dominio, pero los primeros, sin dejar de serlo, se integrarán también en los objetivos formales específicos o de transferencia.

En efecto, en programación educativa se conoce con el nombre de «objetivos de transferencia» los que persiguen la adquisición de las destrezas mentales que permiten al alumno, una vez logrados los objetivos de dominio, su uso y aplicación *en situaciones nuevas*. El alumno, que ha mostrado su capacidad para analizar textos literarios durante un período escolar en una muestra de éstos, realiza una transferencia cuando demuestra su capacidad para analizar textos de autores con los que nunca ha trabajado.

Los objetivos operativos se refieren a un universo de conocimientos totalmente delimitado y previsto de antemano; es el tradicional «saber», siempre que se comprenda lo que se sabe, y coinciden, casi, con la instrucción.

Los objetivos de transferencia, que son a los que fundamentalmente apuntamos cuando planteamos la revisión de los estudios críticos, se plantean como aspiraciones generales para un curso o ciclo e integran la instrucción y la formación.

Los objetivos formales generales, a los que también servimos con nuestro planteamiento, tienen una dimensión más general y, desde luego, inciden directamente en la formación.

En resumen, la idea de dotar al alumno de la capacidad de transferencia, cuyos pasos consecutivos son cuatro (aplicación, análisis, síntesis y evaluación), nos ha llevado a proponer dentro de los objetivos operativos para la literatura de C.O.U. los métodos de análisis literario, ya que consideramos que un alumno de 3.º no puede profundizar en este tipo de análisis; por el contrario, el alumno de C.O.U. que, en alguna medida, tiene ya una referencia, aunque sea fugaz, de lo que supone un análisis extrínseco o exocrítico y que, en alguna medida también, lo ha aplicado ya cuando

ha estudiado las clases sociales en «La Celestina», pongamos por caso, se encuentra en condiciones óptimas para adquirir en este curso de Literatura no solamente la capacidad de analizar cómo se realiza en «El árbol de la ciencia» la fórmula de la novela del 98, si se trata de un análisis intrínseco, o cómo aparece la España del novecientos en la misma obra si se trata de un análisis sociológico, sino de poner en marcha una capacidad de transferencia, un «modus operandi» cuyas claves habrá adquirido en el estudio de los métodos críticos del siglo XX.

Nuestra propuesta incluye, pues, que el alumno de C.O.U. realice a lo largo del curso análisis estilísticos, estructurales, sociológicos o psicológicos de fragmentos o de obras literarias del siglo XX español, pero *se trataría, sobre todo, de que aprendiese unos métodos de investigación literaria que pueda aplicar a cualquier texto en cualquier época.*

La elección de un texto literario concreto para su análisis será solamente una muestra representativa de todo un universo de situaciones posibles.

En programación didáctica, la delimitación de los textos posibles se denomina, como hemos dicho, «fijación de los objetivos operativos», la capacidad de transferencia sería un «objetivo formal específico» que se incluiría, a su vez, en los «objetivos formales generales», como puede ser la aspiración a desarrollar en los alumnos el espíritu en el programa de C.O.U. de los temas de Crítica Literaria.

3. LOS METODOS FORMALISTAS: EL ANALISIS ESTRUCTURAL

Dejando aparte la Estilística, toda vez que consideramos que es un método de análisis en el cual puede iniciarse a los alumnos de Literatura desde los primeros textos del programa de 3.º, hemos elegido de entre las escuelas formalistas el Estructuralismo, ya que, en buena medida, sintetiza los hallazgos de los formalistas rusos y de la «Nueva crítica» americana; avalan esta afirmación estos datos, entre otros, que nos parecen relevantes.

a) JAKOBSON, formalista ruso, pasa en 1920 a engrosar el grupo de estructuralistas del «Círculo Lingüístico de Praga», donde coincide con René Wellek.

b) Algo que consideramos muy representativo, en cuanto a relación entre el Formalismo ruso y el Estructuralismo, es el siguiente comentario de V. SKLOVSKI, en el prólogo a la edición española de *La cuerda del arco,* en el cual subyace un punto de bondadosa reconvención:

«Era yo presidente de una sociedad para el estudio del lenguaje poético cuyo nombre abreviado era OPOIAZ; así eran las abreviaturas en tiempos de la primera guerra mundial... Escribíamos libros y nos llamaban formalistas; después vinieron otros hombres que leyeron nuestros libros y se llamaron a sí mismos estructuralistas...»

Finalmente, como dice Ricardo GULLON, «Formalismo y estructuralismo nos han hecho ver que el objeto de la crítica no es el mundo, ni las ideas, sino un discurso en sí, y la crítica se convierte en un discurso sobre el discurso, nos lleva a un metalenguaje».

El Estructuralismo literario concibe la obra literaria como una de las realizaciones posibles de una estructura abstracta y general. Analiza los distintos elementos solidarios integrados en el todo. La comprensión y la función de las partes se explica en el todo y sus relaciones. Se rastrean las reglas combinatorias sobre las que se apoya el sistema literario y se constituye un modelo, arquetipo o paradigma con todos los elementos del conjunto. R. JAKOBSON, R. BARTHES, T. TODOROV.

4. EL ANALISIS ESTRUCTURAL APLICADO A UN POEMA DE F. GARCIA LORCA

(A la luz del trabajo de Pietro Menarini, en la edición de «El Surrealismo», de Víctor García de la Concha. Taunus, Madrid, 1982).

a) Texto

Federico García Lorca: «Poeta en Nueva York»

II

Los negros

«Norma y paraíso de los negros»

1 Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.

5 Odian la flecha sin cuerpo,
en el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

9 Aman el azul del desierto
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.

13 Con la ciencia del tronco y del rastro
llenan de nervios luminosos la arcilla.
Y patinan lúbricos por agua y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva

17 Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

21 Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

25 Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los [caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

c) Análisis

> «Hay una estructura profunda de lo semánticamente interpretable y hay estructura de superficie fónicamente interpretable y la armonía entre las dos es lo que hace un gran poema.» (CHOMSKY)

Partimos aquí de las afirmaciones estructuralistas de que la obra literaria es sólo una de las realizaciones posibles dentro del sistema de la lengua, y de que se dan en el lenguaje poético dos desviaciones lingüísticas:

1.º) Recubrimiento de la lengua común por estructuras secundarias.

2.º) Desviación constante de la estructura normal.

En este poema de Lorca, las estructuras secundarias que constituyen la métrica y la rima manifiestan la 1.ª desviación; ciertas propiedades de su confección fónica —recurrencia silábica y estrófica, y acentuación— se convierten en un esquema en cierto modo parasitario, al que tienen que acomodarse las estructuras primarias de la frase.

Para analizar este primer aspecto formal, vayamos a la constatación de las recurrencias fónicas que aparecen en el texto; antes definiremos el término «recurrencia» como nominador de aquellos elementos *cuya reiteración* a lo largo de la obra contribuye a dotarla de una forma determinada, es decir, son el conjunto de las recurrencias fónicas, léxicas, sintácticas y semánticas y sus relaciones los que *crean la estructura* del poema.

— RECURRENCIAS FÓNICAS PRESENTES EN EL POEMA

a) rima

— *ia:* versos 2, 4, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26.

— *eo:* versos 3, 5, 6, 9, 23, 24, 28.

b) esquema estrófico

4 (1. verso menor de 10 sílabas + 3 versos mayores de 10 sílabas)

4 (« « « « « « « «)

4 (« « « « « « « «)

4 (« « « « « « « «)

4 (« « « « « « « «)

4 (« « « « « « « «)

4 (Todos los versos mayores de 10 sílabas, cerrando la progresión creciente mantenida).

Igualmente las recurrencias léxicas, al reiterar determinados vocablos o determinados tipos de vocablos, contribuyen a configurar, por medio de las relaciones establecidas con la repetición, la estructura formal del poema.

— RECURRENCIAS LÉXICAS

— Estrof. 1 — Odian ...

— Estrof. 2 — Odian ...

— Estrof. 3 — Odian ...

Al iniciarse la estrofa 4 sin la aparición de una forma verbal en la 1.ª persona del plural, presente, semánticamente recurrente (pasión), se crea otro de los aspectos estudiados por los estructuralistas como pertenecientes a la «Gramática de la Literatura»: *La expectación frustrada.*

Igualmente, las estructuras poéticas secundarias presentes en el poema, así como las desviaciones intencionadas, introducen en la lengua relaciones y constelaciones que la gramática regular no permite y constituyen un elemento ornamental determinante; si además tenemos en cuenta que en las recurrencias léxicas:

— Odian ...

— Odian ...

— Aman ...

Se produce un paralelismo sintáctico y una antonimia semántica, constataremos que la desviación consciente constituye un elemento esencial en la configuración de la estructura poemática.

— RECURRENCIA DE ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS EQUIVALENTES

1 — Odian + sustantivos concretos desrealizados.

2 — Odian + sustantivos concretos desrealizados.

3 — Aman + adjetivo + sustantivo.

Aman + adjetivo + sustantivo.

Aman + adjetivo + sustantivo.

En este rastreo de las normas combinatorias en las que se apoya el sistema nos encontramos, pues, con una sintaxis recurrente y normativamente descompuesta y forzada:

— Versos 7-8: la aguja que mantiene presión y rosa en el gramíneo rubor de la sonrisa.

— Versos 21 y ss. Es por el azul sin historia... donde sueñan.

donde se constata que en el lenguaje poético se violan las reglas lingüísticas *sistemáticamente,* y con el reconocimiento de este hecho se apunta a la confección que los estructuralistas dan como posible de una «poética estructural», a modo de «gramática de la literatura», que explicaría de modo general y empírico la especificidad de los textos literarios.

— ESTRUCTURA SEMÁNTICA DEL POEMA:

También en este nivel reconocemos el principio de la *desviación consciente:*

Recurrencia de elementos semánticamente inusitados:

— Estrof. 1

  — La sombra del pájaro sobre el pleamar de la blanca mejilla.

  — el salón de la nieve fría.

— Estrof. 2

  — la flecha sin cuerpo.

  — el pañuelo exacto.

  — la aguja que mantiene presión y rosa en el gramíneo rubor de la sonrisa.

— Estrof. 4

  — Llenan de nervios luminosos la arcilla.

— Estrof. 6

— el viento va quebrando los camellos sonámbulos.

— etc.

Por medio de la combinatoria semántica, la obra crea una realidad poética que obedece a leyes propias y que podríamos esquematizar así en el poema lorquiano...

a) Series semánticas de desarrollo de una situación estática.

b) Series semánticas de desarrollo de una situación dinámica.

a) Series semánticas de desarrollo de una situación estática:

— En un juego semántico premeditado de progreso y retroceso:

pasión (sit. estática).

acción (sit. dinámica).

pasión (sit. estática).

— Los negros:

(Pasión) — Odian — la sombra del pájaro sin pájaro;

— la blanca mejilla;

— el conflicto de luz y viento;

— estar encerrados en un salón de nieve;

— Las ciudades de los blancos: — la flecha indicadora;

— el pañuelo de la despedida;

— la aguja que mantiene la presión del color de los blancos;

— etc.

— Aman: — el azul del desierto;

— la expresión vacilante de los bueyes y/o de los hombres de color cuando bailan.

— Su medio natural: - la luna de los polos;

- el agua en movimiento;

- etc.

b) Series semánticas de desarrollo de una situación dinámica:

— (Acción):
- Aran la tierra con la ciencia milenaria;
- Andan (se deslizan) por aguas y arenas;
- Buscan sus sabores antiguos.

— (Pasión) -Sueñan:
- Con un azul eterno, sin gusanos;
- Con la selva donde los huevos quedan eternos y las lluvias deambulan tranquilas;

— Un sueño imposible:
Con una noche azul (la noche de la gratitud) sin temor del día (la blancura, los blancos);
- Con tener el torso desnudo bajo la gula de la hierba (selva);
- Con la selva donde suceden otras cosas.

La incongruencia semántica, a la que ya hemos aludido antes como recurrente, nos impone una interpretación metafórica y simbólica en cuanto a los contenidos, y así, aceptando este poema como una estructura, es decir, un conjunto de partes que establecen *entre ellas* y *con el conjunto* relaciones que aseguran a la vez el efecto poético y la unidad o cohesión de la composición, la estructura semántica que estudiamos estará integrada por:

Un conjunto simbólico:

— Los negros como símbolos de la humanidad arrancada de su medio natural.

El conjunto está compuesto de unas partes que son una serie de células en relación dialéctica:

1. Los negros odian.
2. Los negros aman.
3. Los negros hacen.
4. Los negros sueñan.

Las partes son todas relevantes y como en el sistema que es la lengua, cada una de ellas lo es en función de su relación con las demás, funcionan dialécticamente, por oposición, y, al mismo

tiempo, constituyen un sistema en armonía, nos encontramos ante una estructura poética que nos comunica el siguiente mensaje.

El negro de Nueva York, esclavizado en una ciudad de blancos, que le es hostil, se traslada mediante el sueño a su medio natural, que es la selva.

Somos conscientes, para terminar, de que los resultados pueden ser discutibles e incluso arbitrarios, como han puesto de manifiesto algunos detractores del estructuralismo literario, pero, abundando en nuestra justificación del planteamiento del programa, a los alumnos debemos darles formas de trabajo, capacidad de transferencia, y el estructuralismo es, además de un modo de operar en crítica literaria, una forma de disciplina analítica aplicable a otros órdenes de la vida y, en concreto, para los estudiantes de C.O.U., a otras materias en el mismo curso.