Universidad de Valladolid

El teatro de López Pinillos, "Parmeno"

Didier Awono Onana

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. D. Ricardo de la Fuente Ballesteros

2002

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

DEDICATORIA

A Hortense Agnès BIBI FOUNGA

Por todo cuanto significa tu presencia a mi lado, y por algo más, que mis palabras no sabrían expresar, ni mi boca acertaría a decir tan hermosa y tierna realidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

AGRADECIMIENTOS

Me complace dejar constancia de mi total agradecimiento a las personas y los organismos siguientes:

- el profesor, el Dr. D. Ricardo de la Fuente Ballesteros, director de esta tesis. He ampliado mis conocimientos con Vd. más de lo que me imaginaba. En mis nuevos ámbitos de investigación, tendré la fe, el entusiasmo y el ahínco que me inculcó. Tal vez, merced a estas cualidades, o con ayuda de otras complementarias, cumpla satisfactoriamente la actividad docente que constituye la prueba de mi futura expectativa en mi Camerún natal;

- Paul Eyebe Lebogo, admiro su mejor sentido patriótico y representa, para mí, un modelo humano;
- el Dr. D. Fabián Gutiérrez Flórez, por sus continuas aclaraciones en semiótica teatral.
- Sergio Villa de Castro, por ayudarme a resolver problemas bibliográficos;
- la profesora, la Dra. Carmen Hernández, por sus correcciones gramaticales;
- Alfred, Aurelia y María del Carmen, cariñosamente y hasta pronto;
- el Dr. Sosthène Onomo Abena, Catedrático de la Universidad de Yaoundé I, por haberme iniciado a la investigación científica desde la mencionada Universidad;
- Juan José García e Isabel, cuya excelente sensibilidad social admiro.
- la Médica, Carmen Fernández , y el profesor Salvador García, personas de extraordinarias dotes humanas.
- Mi hermano Mathieu Ngoa Onana, por su ayuda bibliográfica desde Roma;
- la Agencia Española de Cooperación Internacional, por concederme una beca que ha hecho posible la realización de este trabajo;
- los Vicerrectorados de Investigación y de Relaciones Internacionales de la Universidad de Valladolid, por su ayuda económica y apoyo moral;
- el Ministerio de Enseñanza Superior de mi país, por haber atendido mi solicitud de ayuda económica, ante la supresión brutal de la beca por la AECI;
- el Dr. Alexis Clement Mvogo Tabi, por estar atento a la situación de los estudiantes cameruneses en España, desde la Embajada de Camerún en Madrid;
- Alberto Rivero Hernández , Javier San Miguel Marchena y Óscar López, por nuestra amistad;
- mamá Consuelo Hernández Martínez y su esposo papá Luis; María del Carmen Robledo y su esposo Manuel de Novoa Barrón; Mercedes Giménez Crespo y su esposo Jesús, por su mejor sentido de la amistad y su apoyo moral;
- todos los profesores del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid, por sus enseñanzas;
- mi familia de Camerún, privada de mi presencia en estos años de estudios en España; afortunadamente, pienso con alborozo que después de tanto tiempo, celebraremos nuestro reencuentro en un próximo futuro;
- aquellos que, de ahora en adelante, comprenderán que tienen un nuevo libro a su disposición y que, si no les puede ayudar a cambiar el mundo, sí, puede contribuir a mejorarlo. Les agradecería que señalaran siempre sus insuficiencias y que hicieran uso debido de él;
- todos mis amigos de España y de Camerún, especialmente mis antiguos colegas del Instituto de Evodoula, cuyos nombres nunca pueden despintarse de mi memoria, si bien hago reserva de ellos en esta menguada página.

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

TESIS DOCTORAL

EL TEATRO DE LÓPEZ PINILLOS, "PARMENO"

POR EL LICENCIADO Didier AWONO ONANA

DIRECTOR: El Dr. D. Ricardo DE LA FUENTE BALLESTEROS

VALLADOLID, 2002.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

Páginas

INTRODUCCIÓN 1

1. VIDA Y OBRA 31

1.1. Noticias biográficas 33

1.2. Vida y escritura 34

1.2.1. 1900-1909: periodismo 34

1.2.1.1 En el Globo (1902-1903) 37

1.2.1.2. En España (1904) 37

1.2.1.3. En El Heraldo de Madrid (1908-1918) 38

1.2.2. 1910-1917: novela, ensayo, periodismo
y reaparición en escena 50

1.2.3. Tercera época: 1918-1922 61

1.3. Clasificación 68

1.3.1. Clasificación temática 68

1.3.1.1. Ambientación urbana 68

1.3.1.2. Ambientación rural 69

1.3.2. Clasificación según el criterio cronológico 71

2. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS 69

2.1. Benavente y sus seguidores 71

2.2. El teatro poético 72

2.3. El teatro cómico 73

2.4. La tradición inmediata 74

2.5. El teatro de renovación 75

2.6. "La novela Teatral" y "La novela Cómica" 80

2.7. El teatro menor 81

3. ANÁLISIS DE LA RED 83

3.1. Sintaxis semiótica de La red 85

3.1.1. Análisis del código verbal-lingüístico 87

3.1.1.1. Argumento 88

3.1.1.2. Esquema secuencial 90
3.1.1.3. La acción: los binarismos 94
3.1.1.4. Los personajes 101
3.1.1.4.1. Árbol genealógico 101
3.1.1.4.2. Taxonomía 104
3.1.1.4.3. Determinación del personaje .....
principal, el "héroe" de la pieza 106
3.1.1.4.4. Esquema actancial general 108
3.1.1.5. El diálogo 110
3.1.1.5.1. El léxico dramático 111
3.1.1.5.2. El decoro dramático 113
3.1.1.5.2. Las figuras estilísticas 113
3.1.1.5.3.1. La metáfora 114
3.1.1.5.3.2. El símil 118
3.1.1.6. Espacio y tiempo textuales 119
3.1.1.6.1. El espacio textual 119
3.1.1.6.1.1. El espacio textual diegético ... 119
3.1.1.6.1.2. El espacio textual mimético ... 120
3.1.1.6.2. El tiempo textual 120
3.1.1.6.2.1. El tiempo textual diegético 120
3.1.1.6.2.2. El tiempo textual mimético 121
3.1.2. Análisis del código no verbal-no lingüístico 122
3.1.2.1. Desenlace de La red: texto y acotaciones 124
3.1.2.1.1. Texto 124
3.1.2.1.2. Acotaciones: división en escenas y cuadro 130
3.1.2.1.2.1. División en escenas 130
3.1.2.1.2.1.1. Escena 1.ª: tipo .....
de acotación 130
3.1.2.1.2.1.2. Escena 2.ª 133
3.1.2.1.2.1.3. Escena 3.ª 134
3.1.2.1.2.1.4. Escena 4.ª 134
3.1.2.1.2.1.5. Escena 5.ª 136
3.1.2.1.2.1.6. Escena 6.ª 137
3.1.2.1.2.1.7. Escena 7.ª 137

3.1.2.1.2.2. Cuadros 140
3.1.2.1.2.2.1. Cuadro parcial 140
3.1.2.1.2.2.2. Situación extensional: cuadro general 143
3.2. Semántica 146
3.2.1. Semántica intensional 146
3.2.1.1. Tema central: la justicia 146
3.2.1.1.1. La justicia popular 147
3.2.1.1.1.1. La actitud manifiesta del pueblo 147
3.2.1.1.1.2. La justicia fuera de la ley vigente 148
3.2.1.1.2. La justicia institucional: el proceso judicial de Salvador 150
3.2.1.1.2.1 El interrogatorio informal 150
3.2.1.1.2.2 El interrogatorio formal 155
3.2.1.1.2.3. Fin del proceso: la liberación incidental de Salvador 157
3.2.1.1.3. La justicia poética 158
3.2.1.2. Subtemas e intertextualidad 158
3.2.1.2.1. La honra 159
3.2.1.2.2. Hija legítima/hija putativa 163
3.2.1.2.3. El caciquismo 164
3.2.1.2.4. La arbitrariedad en La red 168
3.2.1.3. Onomástica, caracterización funcional y tipología de los personajes 171
3.2.2. Semántica extensional 201
3.2.2.1. Esquema conceptual de la intención del dramaturgo sobre la justicia y valor simbólico de la obra 201
3.2.2.2. La red: ¿drama naturalista o simbolista? 203
3.2.2.3. Referentes espacial y temporal 206
3.3. Pragmática: la recepción de La red 209
3.3.1. La relación autor-obra 209
3.3.2. La relación autor-director-espectador 211
3.3.3. La relación director -actor 212
3.3.4. Crítica coetánea y crítica posterior 213
3.3.5. Espacio y tiempo espectaculares 215

3.3.5.1. Espacio espectacular 215
3.3.5.2. Tiempo espectacular 216

CONCLUSIÓN PARCIAL 216

4. ANÁLISIS SINTÁCTICO SEMIÓTICO 225
4.1. Elementos significativos para la sintaxis del teatro de "Parmeno" 227
4.1.1. El vencedor de sí mismo 227
4.1.1.1. Estreno y compañía 227
4.1.1.2. Dedicatoria 228
4.1.1.3. Ambientación social 228
4.1.1.4. Espacio textual diegético (espacio ficticio) 228
4.1.1.5. Resumen detallado 228
4.1.1.6. Esquema actancial 233
4.1.1.7. Acción 233
4.1.1.7.1. Tiempo diegético 233
4.1.1.7.2. Esquema secuencial 234
4.1.1.8. Los personajes 235

NOTA: Se aplicará el precedente esquema a todas las obras dramáticas de "Parmeno" y las siguientes:

4.1.2. Hacia la dicha 243
4.1.3. El burro de carga 256
4.1.4. La casta 264
4.1.5. El pantano 275
4.1.6. Nuestro enemigo 282
4.1.7. La otra vida 297
4.1.8. Vida nueva 314
4.1.9. La fuente 321
4.1.10. La justiciera 328
4.1.11. A tiro limpio 333
4.1.12. Los senderos del mal 345

4.1.13. Las alas 359
4.1.14. Esclavitud 369
4.1.15. Caperucita y el lobo 376
4.1.16. Nota sobre La red 388
4.1.17. El obscuro dominio 389
4.1.18. El condenado 400
4.1.19. Como el humo 411
4.1.20. La tierra 417
4.1.21. El caudal de los hijos 427
4.1.22. Ardillas y lirones 437
4.1.23. Embrujamiento 448
4.1.24. Los malcasados 458
4.1.25. Las uvas 475
4.2. Notas sobre la sintaxis semiótica 481
4.3. El estilo dramático de "Parmeno", el diálogo 494
4.3.1. El lenguaje popular 497
4.3.1.1. Los refranes 498
4.3.1.2. La dicción incorrecta 514
4.3.1.2.1. Relación de "corpus" 519
4.3.1.2.1.1. "Corpus" I: parlamentos .....
y cuadro I 519
4.3.1.2.1.2. "Corpus" II 520
4.3.1.2.1.3. "Corpus" III 521
4.3.1.2.1.4. IV "Corpus" IV 522

4.3.2. El lenguaje culto 529
4.3.2.1. El lenguaje didascálico y el lenguaje .....
de los personajes cultos 530
4.3.2.2. La metáfora y el símil 536

5. LOS TEMAS PARMENIANOS 541
5.1. La "Cuestión Social" en López Pinillos, "Parmeno" 543
5.1.1. El sistema establecido o el caciquismo 543

5.2. Trascendencia de la consideración de España en el universo .....
dramático de López Pinillos, "Parmeno" 573
5.2.1. La emigración 573
5.2.2. El anticlericalismo parmeniano 582
5.2.3. Ambivalencia campo-ciudad 585
5.2.4. Triunfos y sombras de la fiesta de los toros 592
5.2.5. El atraso científico y la necesidad de una apertura del país .. 606
5.2.6. Hombre-mujer: la pugna de género como expresión .....
del feminismo parmeniano 613
5.2.6.1. Esquema conceptual 619
5.2.7. La problemática moral: honra-honor 623
5.3. La doble influencia naturalista-simbolista 624

CONCLUSIÓN PARCIAL 637

CONCLUSIONES GENERALES..... 639

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA 655

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

INTRODUCCIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Entre la España de finales del siglo XIX y la de principios del veinte, el teatro fue una de las grandes pasiones nacionales. En este período, también conocido bajo la denominación de "finisecular", el "Drama Social" se presenta como un género que tuvo amplio eco popular. Dentro del complejo ámbito de la Investigación literaria, se señalan épocas que despiertan un fascinante interés por ciertos escritores de dramas sociales. Más que por su presencia, por su ausencia en los repertorios habituales. La crítica literaria en la clasificación que hace de los escritores y de sus obras, suele complacerse en escindirlos en dos grupos: el grupo de los "mayores", los "grandes", los "maestros" o los "más valiosos" y el de los secundarios. La clasificación que hace Bartolomé Bennassar hablando del teatro del Siglo de Oro español en La España del Siglo de Oro es buena ilustración de dicho punto de vista:

> *"Antes y después del Corpus, Lope de Rueda ofrecía espectáculos de todo tipo: farsas, pastorales, diálogos en verso, comedias. Después de él, los grandes del teatro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, imitaron su ejemplo y escribieron autos sacramentales, al mismo que dramas o "entremeses", siendo Calderón el autor considerado como el maestro indiscutible del auto sacramental"*[1]

Se recarga así con colores la labor literaria de algunos escritores y se resta importancia a la de otros. En 1963, escribía Buero Vallejo:

> *"Si la vida teatral española se hubiese desenvuelto en estos años en circunstancias normales, la promoción de autores que hoy cuenta de treinta a cuarenta años habría logrado colocar en las carteleras con profesional continuidad a los seis o siete más valiosos"*[2]

Por su parte, y en Historia del teatro español. Siglo XX, Francisco Ruiz Ramón saca un subtítulo claro y contundente:

---

[1] BENNASSAR, Bartolomé: La España del Siglo de Oro. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, p. 276.
[2] BUERO VALLEJO, Antonio: "El tintero. Un solo de saxofón.", en Carlos Muñiz: Las viejas difíciles. Madrid: Taurus, 1963, p. 53.

"Dos dramaturgos menores: Linares Rivas (1867-1938) y Martínez Sierra (1881-1947)"

Abriendo una nota de comentario sobre ellos, dice:

> *"Aunque ambos gozaron de fama y prestigio en su tiempo, su teatro ha perdido hoy toda vigencia y ha ingresado en esa oscura zona de teatro muerto en donde el tiempo confina tantas piezas sin más virtud que la que les confiere un sistema de hábitos mentales y sentimentales propios de un grupo social restringido y no representativo, y sin suficientes valores estéticos para trascender como obra artística las coordenadas históricas del contexto en que se produjeron."*[3]

Está claro que tal discriminación, no sólo es perceptible en la literatura barroca, sino también en la de otras épocas. De ahí que no resulte extraño que no se preste atención a muchos de estos autores ni a su producción. A finales del siglo XIX y a inicios del XX, el caso de José López Pinillos llama poderosamente la atención de quienes recorren los diferentes movimientos literarios del citado momento. Tanto la reedición de sus obras como la valoración de las mismas por la crítica literaria han sido hasta la fecha el testimonio de un escaso interés. Claro está, lo de haber sido objeto de un olvido indebido, la dificultad de conseguir datos sobre López Pinillos es evidente. José – Carlos Mainer, uno de los pocos que han mostrado algún interés por la producción de López Pinillos subraya dicha dificultad en su Literatura y pequeña - burguesía en España. (Notas 1890 – 1950), ya que no llega siquiera a decir a ciencia cierta cuándo nació, ni posee amplios datos biográficos suyos:

> *"Los datos biográficos de Parmeno que he podido recoger provienen, a falta de cosa mejor, de una fuente insólita. Me refiero al inmanejable mamotreto de Cejador, donde se da como fecha de nacimiento del escritor el año 1875, ... Murió nuestro hombre en 1922"*[4].

---

[3] RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del Teatro Español Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 53-54.

[4] MAINER, José – Carlos: Literatura y pequeña – burguesía en España. (Nota 1890 – 1950). Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972, pp. 90 – 91.

Como ya se ha dicho, los demás datos biográficos que Mainer nos proporciona sobre la biografía de López Pinillos son vagos: debió de cursar una carrera de Derecho en Sevilla, conoció una quiebra tocante a la economía familiar, una entrada en Madrid "(un drama bajo el brazo)", y probablemente, tuvo altercados políticos con el canovismo. Es Gregorio Sanz García quien nos da cierta precisión sobre la fecha de nacimiento de López Pinillos en su famoso Diccionario Universal de efemérides de escritores (de todos los tiempos):

> *"López Pinillos, José: Sevilla – España 2 junio 1875 † Madrid – España, 1922"*[5]

Como se puede ver, los dos críticos coinciden en señalar los años, pero es Gregorio Sanz quien nos aclara un tanto más, dando los lugares, el día y mes de nacimiento; y aun así, se nota la dificultad o la imposibilidad de recoger el día y mes de su fallecimiento.

Siguiendo por fin a Antonio Castellón en El teatro como instrumento político en España (1895 - 1914) llegamos a solucionar la dificultad:

> *"JOSÉ LÓPEZ PINILLOS*
>
> *Desarrolló su producción durante el primer cuarto de siglo. Nació en Sevilla el dos de junio de 1875 y murió en Madrid el 12 de mayo de 1922"*[6]

Ampliaremos los datos sobre nuestro dramaturgo en la primera parte de este trabajo de investigación.

El nacimiento de Pinillos coincide con la toma del poder por Alfonso XII, como Rey de España, de regreso de su exilio de París, y unos días después de que el general Martínez Campos le haya proclamado nuevo Rey de España, o sea, el 29 de diciembre de 1874. Esas circunstancias fueron posteriores al golpe de Estado del general Pavía que acabó con la I República, en enero de 1874. Años antes, en 1870, consciente de que Alfonso se disponía a volver al trono, Isabel II había abdicado sus derechos dinásticos a la Corona en la persona de su hijo Alfonso, que contaba con sólo 12 años de edad. Entonces fue cuando

[5] SANZ GARCÍA, Gregorio: Diccionario Universal de efemérides de escritores (de todos los tiempos). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
[6] CASTELLÓN, Antonio: "JOSÉ LÓPEZ PINILLOS: El teatro como instrumento político en España (1895 - 1914). Madrid: Endymion, 1994, p. 149.

los partidarios de la Restauración borbónica se agruparon en torno a la figura de Antonio Cánovas de Castillo.

Hasta su muerte en 1922, López Pinillos va a llevar su labor literaria dentro de diferentes cambios políticos. En efecto, en 1885, muere el Rey Alfonso XII, dejando a su esposa María Cristina de Habsburgo – Lorena embarazada. Así, ejerce ella la Regencia, desde el nacimiento de Alfonso XIII, el 17 de mayo de 1886, y hasta que se hace mayor de edad en1902.

Cuando muere López Pinillos en 1922, deja aún al Rey Alfonso XIII en el trono, con la crisis del bipartidismo: por un lado, el partido conservador encabezado por Antonio Cánovas de Castillo, y por otro, el partido liberal liderado por Práxedes Mateo Sagasta; ambos se suceden alternativamente en el poder.

Al margen de esa realidad estrictamente política, la vida del país estaba dominada por la oligarquía y el caciquismo de la aristocracia rural, así como reivindicaciones sociales variadas. Esos problemas y otros tantos ligados a la realidad social van a ser la preocupación de nuevos políticos, a imagen de Antonio Maura, José Canalejas y de Pablo Iglesias, quienes intentarán solucionarlos.

Siendo la literatura un producto de la sociedad, por lo menos de forma simbólica, esas quiebras y transiciones políticas, económicas y sociales van a estar en el origen de varios movimientos literarios y serán reflejadas en muchas obras literarias sobre todo las obras dramáticas de momento, puesto que el teatro es el género literario más arraigado en la sociedad. Prescindiremos de hablar del Modernismo, por no haber tenido visibles implicaciones sociales ni políticas. Otro movimiento literario, coetáneo del Modernismo, es el Regeneracionismo, cuyos partidarios se inspiran en las circunstancias socio - políticas y económicas antes citadas. Con este movimiento, se designa toda forma de patriotismo constructivo. Los regeneracionistas, inspirados en la ciencia positivista, plagan sus obras de datos, estadísticas y observaciones y los aplican a la resolución de problemas de los que adolece la nación. Se oponen rotundamente al sistema político de la Restauración y se inclinan a una política de realidades: reforma agraria, política hidráulica, lucha contra el caciquismo, modernización de la enseñanza, apoyo a las clases campesinas y a la industria, descentralización administrativa, política y social. Integran este movimiento de forma

destacada: Joaquín Costa, Ricardo Macías Picavea, Damián Isern, Lucas Mallada y Julio Senador.

Hay otro movimiento literario que se cultivará a raíz del "desastre militar" español en Cuba y debido a la decadencia, al atraso cultural y económico que parecen caracterizar la España de finales del siglo XIX y de principios del XX. Es de carácter universal y tiene como máximos representantes a: Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín (José Martínez Ruiz), Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, Ramón María del Valle – Inclán. Luego, se incluyen en él: Manuel Bueno y Jacinto Benavente. A Ángel Ganivet, le considera la crítica como antecesor. Todos ellos se ven movidos por el tema de España, y se oponen a la España de la Restauración, si bien siguen vías diferentes.

Es de notar que los partidarios de este movimiento, aunque las propuestas y las ideas que difunden son demasiado teóricas, no se pierden en divagaciones mitológicas; están atentos a lo de su tiempo y a su entorno social. En todos ellos, se observa una manifiesta adhesión a la España democrática, al bando izquierdista. Uno de los caso más acusados, lo constituye el de Antonio Machado quien, en la alocución radiofónica que dirige a la nación española en 1938, define nítidamente su ideología y expresa su compromiso político:

> *"Más de una vez he dicho, y nunca me cansaré de repetirlo, que mi ideario político se ha limitado siempre a aceptar como legítimo solamente el gobierno que representa la voluntad del pueblo, libremente expresada. He de añadir que la palabra pueblo no tiene para mí una marcada significación de clase: del pueblo español, forman parte todos los españoles Por eso estuve siempre al lado de la República española, cuyo advenimiento trabajé en la modesta medida de mis fuerzas y dentro de los cauces que yo estimaba legales. Cuando la República se implantó en España, como una inequívoca expresión de la voluntad política de nuestro pueblo, la saludé con alborozo y me apresté a servirla, sin aguardar de ella ninguna ventaja material."* [7]

Observamos cómo la guerra civil de 36-39 obliga a Machado a divulgar su compromiso político y, de forma representativa, el de los intelectuales de la generación del 98 así como de sus seguidores. Esta adscripción ideológica machadiana y de los otros

[7] MACHADO, Antonio: "A todos los españoles (Alocución radiofónica pronunciada en la patriótica emisión de radio de título "La Vox de España")", en La Vanguardia (Barcelona), 22 de noviembre de 1938, p. 3.

pensadores que la comparten forma un rudo contraste con los idearios totalitarios que compiten con ella en este período, como por ejemplo el Régimen de la Restauración borbónica de la España finisecular . De este modo, la bipolarización ideológica será la nota definitoria que de la vida sociopolítica de este momento histórico, hasta que se degenerará en el conflicto nacional a cuyo contexto se refiere el poeta Machado en la mencionada cita. Es más; en una carta que Miguel de Unamuno escribe a José Ortega y Gasset el 24 de diciembre de 1908, la cual sacamos de Epistolario completo Ortega – Unamuno, el noventayochista habla de política, de aquello que atañe de forma directa al hombre de su tiempo, a los cambios visibles de la España que le toca vivir. Redacta su escueta carta de la manera siguiente:

"24 – XII – 08.

Cuatro letras, mi querido Ortega, para decirte que el domingo, 3 de enero, daré en Valladolid, en el Círculo Liberal, una conferencia sobre la esencia del liberalismo. Será mi programa. Hablaré claro, claro, claro. Ahora que andan con lo del bloque es menester empezar la estatua. Va a ser mi acto público más trascendental.

Le abraza

Miguel de Unamuno". [8]

Lo que se busca conseguir a través de todos estos escritos, esos pensamientos, es la renovación de la mentalidad del hombre español y el fortalecimiento de los valores renovados tanto a escala nacional como internacional, yendo al compás de la evolución de la Europa contemporánea. Los propósitos de Joaquín Costa en Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos, son de una marcada importancia a este respecto. En efecto, para Costa, se trata de hacer una verdadera revolución, al menos en teoría, cuyos ideales o, lo que sería lo mismo, cuyos objetivos están contenidos en un fervoroso y factible proyecto que consiste en:

"[...]; llevar a cabo una total refundición del Estado español, sobre el patrón europeo que nos ha dado hecho la historia y a cuyo empuje hemos sucumbido; restablecer el crédito de nuestra nación ante el mundo, evitar que Santiago de Cuba encuentre una segunda edición por Santiago de Galicia; borrar de nuestra historia la página infamante "París – 1899," como Prusia ha borrado su congénere y homóloga "Tilsit – 1807" – o dicho de otro modo: fundar improvisadamente en la Península una España nueva, es decir, una

[8] UNAMUNO, Miguel de: "Mi querido Ortega", en Epistolario completo Ortega – Unamuno. Madrid: Ediciones El Arquero, 1987, p. 93.

España rica y que coma, una España culta y que piense, una España libre y que gobierne, una España fuerte y que venza, una España, en fin, contemporánea de la humanidad, que al trasponer las fronteras no se sienta forastera, como si hubiese penetrado en otro planeta o en otro siglo - ; tal es la magna, tal la urgente e inaplazable, si tal vez no ya tardía, revolución que se impone para que la gran masa de los nacionales no acabe de confirmarse en la idea de una radical incompatibilidad entre estos dos conceptos: independencia nacional y buen gobierno, y no pasemos en breve plazo de clase inferior a raza inferior, esto es, de vasallos que venimos siendo de una oligarquía indígena, a colonos que hemos principiado a ser de franceses, ingleses y alemanes."[9]

Sin embargo, puede observarse que para alcanzar los objetivos de cualquier revolución, hace falta la participación efectiva de la masa. Porque una de las exigencias de la revolución radica en que es asunto de masa. Por consiguiente, las ideas de Costa necesitan ser comprendidas por la mayoría de los españoles quienes deberán hacer buen uso de ellas. En apoyo de tal juicio, basta con hacer especial mención del consejo de Ernesto "Che" Guevara a sus hijos, en una carta que dirige a éstos, carta recogida por David Sandison en Che Guevara:

"... Crezcan como buenos revolucionarios... Acuérdense de que la Revolución es lo importante y que cada uno de nosotros, solo, no vale nada." [10]

De este consejo, se deduce que la masa es un factor imprescindible para toda lucha revolucionaria. Es, pues, una tarea colectiva y no individual.

Por otra parte, esta masa debe actuar en estrecha colaboración con los guías, o, por valernos de la terminología de José Ortega y Gasset, la "minoría directora", utilizada en su ensayo España invertebrada. Cabe transcribir el pensamiento de Ortega y Gasset en este contexto:

"Así, cuando en una nación la masa se niega a ser masa – esto es, a seguir a la minoría directora - , la nación se deshace, la sociedad se desmembra, y sobreviene el caos social, la invertebración histórica."[11]

---

[9] COSTA, Joaquín: Oligarquía y caciquismo colectivismo agrario y otros escritos. Op. cit., p. 38.
[10] SANDISON, David: Che Guevara. Ediciones B, Grupo Zeta, p. 99.
[11] ORTEGA Y GASSET, José: España invertebrada. Madrid: universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 58.

Además de la exigencia de guías o líderes revolucionarios y de la de la masa, hay que mencionar el factor tiempo y la necesidad de un plan de ación, es decir, una teoría revolucionaria. En el caso de la revolución emprendida por Costa y sus coetáneos, se ve que ya se cumplen algunos de esos criterios: a Costa y a los demás "noventayochistas", así como a sus seguidores, José López Pinillos por ejemplo, les consideramos como cabecillas.

Por lo demás, la teoría revolucionaria de Costa es un hecho evidente, dado que la hemos mencionado con anterioridad. Pero son el carácter "total y urgente" y la incultura de la masa los dos factores que pueden influir negativamente en la viabilidad de dicha revolución.

Se ve, pues, en qué contexto sociopolítico y literario va a cultivar su quehacer literario López Pinillos, una época de cambios penosos y de señaladas urgencias.

No en vano pasamos revista a estas manifestaciones literarias de últimos del siglo XIX y primeros del XX, pues es el contexto ineludible que nos permite acercarnos al autor que nos ocupa. Ya en el marco de la narrativa, y desde el punto de vista ideológico, Arturo Ramoneda, en Antología de la literatura española del siglo XX, le clasifica dentro de los sucesores más destacados de los "noventayochistas". En el apartado que titula: "Otras tendencias de la prosa", puntualiza:

> *"Sería injusto olvidar aquí a un grupo de narradores que, pese a su menguado interés literario y a las escasas novedades formales de sus obras, exhiben, a veces con una gran violencia, unas inquietudes cercanas a las de los regeneracionistas. De ahí que con frecuencia se les haya califica de "epígonos del 98". Entre ellos, destacan Ciges Aparicio, López Pinillos y Eugenio Noel"*[12].

Más aún, son fidedignos los propósitos del propio autor que está en el centro de este trabajo. A través del impacto negativo que produce en él el "desastre militar" español en Cuba, se ve su adscripción ideológica del autor al grupo de escritores y pensadores de la "Generación del 98", y sus ideas recaen del mismo modo en el tema de España. Pues en ESPAÑA, hace referencia al aludido suceso diciendo lo siguiente:

> *"Yo soy de los cursis que lloraron su engaño el día terrible del desastre; uno de los que lloraron avergonzados, pensando en la divina leyenda, deshecha*

[12] RAMONEDA, Arturo de: Antología de la Literatura española del siglo XX. Madrid: SGEL – Educación, 1996, p. 207.

por la realidad; uno de los que protestaron cuando alguien nos dio, como suprema receta regeneradora, la de cerrar con doble vuelta de llave "el sepulcro del Cid", como si los pueblos se salvasen mutilando el nervio de los arranques épicos."[13]

Efectivamente, la anécdota "cerrar con doble vuelta de llave 'el sepulcro del Cid'" merece especial atención; en la medida en que traduce aquello que preocupa a la mayoría de los escritores del señalado momento. Aclarando un poco más, hay que puntualizar que es Joaquín Costa quien emplea esta expresión y pretende, con ella, provocar una toma de conciencia en sus compatriotas respecto a la decadencia de finales del siglo XIX y de principios del XX. Esto supone que tiene también el propósito de quitarles de encima el sueño de que España sigue siendo aquélla potencia hegemónica del Siglo de Oro. Ésta se ve recalcada en su ensayo titulado Oligarquía y caciquismo. Colectivismo Agrario y otros escritos, donde Costa, hablando del "desastre" y de la tarea regeneradora de España, escribe:

"En 1898, España había fracasado como Estado guerrero, y yo echaba doble llave al sepulcro del Cid para que no volviese a cabalgar; pero es porque antes me había asomado a él para conversar con el Cid repúblico, no con el Cid guerrero, y me había éste declarado en larga interview su pensamiento social y político, y le había yo dado publicidad hace dieciséis años, y acababa de tenerlo delante al delinear el programa alto – aragonés, programa, después, de Zaragoza."[14]

El tema del "desastre" de España y el de la de decadencia no son, pues, la preocupación exclusiva de los "noventayochistas", es también una constancia en los escritores posteriores, como es el ejemplo de López Pinillos. Más tarde aún, con mayores inquietudes y en este caso, Juan Goytisolo en "Pueblo en marcha", relato que viene en su colección de "Relatos y ensayos" de sus Obras completas, asevera con tono patético:

"Con gran sorpresa, me enteré de que un grupo de cubanos se había alzado inexplicablemente contra nosotros, y la intervención de Estados

[13] LÓPEZ PINILLOS, José: "Los del provisional", en ESPAÑA. AÑO I, NÚM. 74, del 4 de abril de 1904, pp. 1 y 2. (López Pinillos firmó este artículo con el seudónimo artístico de "Puck" cuando todavía no se había comprometido resueltamente en el seudónimo del personaje de La celestina de Fernando de Rojas, "Pármeno").

[14] COSTA, Joaquín: Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p.172.

Unidos y el hundimiento de la escuadra española me llenaron de desconsuelo. Cuba encarnaba a mis ojos el paraíso perdido."[15]

Esas actitudes de compromiso, esos juicios, muestran la determinación de la clase intelectual española a despertar la conciencia de sus conciudadanos sobre un momento decadente de la historia de su patria, con miras a sacarla adelante a rastras.

Otro movimiento literario que surge en la época de López Pinillos es el Novecentismo o, según denominación sinonímica, la "Generación del 14". Como fue el caso de los regeneracionistas y de los noventayochistas, los novecentistas rechazan la España de la Restauración. Su primera característica radica en que van dotados de una mejor formación intelectual, respecto al autodidactismo frecuente en los escritores precedente. Los escritores que representan este movimiento provocan en las letras catalanas y castellanas un proceso renovador cuyo auge se hace más patente en 1914, de ahí, su denominación. Entre ellos, cabe recordar a: José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Gregorio Marañón. Manuel Azaña, Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala. Desde el punto de vista ideológico, de nuevo, su mayor preocupación recae en España como problema. Así pues, el pesimismo, el apasionamiento, el subjetivismo y el carácter irracional de varias de las propuestas de los noventayochistas encuentran en ellos un deseo vivo de claridad racionalista. Como subraya Arturo Ramoneda en su antología recién citada:

"El yo pensante, en relación con el entorno, y la captación del hombre en su circunstancia histórica, son los objetivos que persiguen".[16]

Es precisamente esta época del primer tercio del siglo XX la que nos interesa en esta Investigación; o mejor dicho, y ampliándola un tanto más, el teatro anterior a la Guerra Civil española. De hecho, centramos nuestros esfuerzos en los dramas urbanos y en los dramas rurales, éstos últimos que más justificaron su éxito como autor dramático.

Cabe señalar que en esta época, se cultivan el teatro en verso, el teatro cómico, y el teatro social. En este último subgénero, encasillamos el teatro de López Pinillos. Y es que en el siglo XIX surge una interesante y extensa polémica sobre la concepción del teatro como elemento de cultura y como escuela de costumbres, es decir, el arte por el arte y el arte utilitario. E. Blasco niega que el teatro cumpla una función educativa; E. Rubí decía

[15] GOYTISOLO, Juan: "Pueblo en marcha", en Obras completas. Relatos y Ensayos. Tomo II Madrid: Aguilar, 1977, p. 723.

que "el teatro influye en las costumbres en algunas ocasiones y en otras, en cambio, no hace más que copiarlas y él es entonces el influenciado"; no lejos de ellos, E. Gaspar, que también participó en la polémica, era tajante y decía "no apruebo la consabida fórmula de que el arte no ha de tener otra finalidad que el arte mismo (...), el arte debe aspirar en primer lugar, a la creación o perfeccionamiento de nuestra personalidad ética, o enmendar nuestros vicios, o ser eco de los problemas de la vida contemporánea, o enseñar deleitando".[17]

Además del drama como forma teatral, existen más. Entre ellas: la comedia, la tragedia, la tragicomedia, el auto sacramental, el diálogo, el monólogo, el paso, el entremés, la loa, la folla, la mojiganga, el baile, la jácara y la zarzuela.

Procediendo a una definición del drama, puede decirse que indica toda obra teatral en su sentido general. Sin embargo, es también un género distinto de la tragedia y de la comedia. Plantea un conflicto real y doloroso, situando a los personajes en un plano vital estrictamente humano, muy lejos de la épica y del heroísmo.

Se sitúa el origen del drama en la segunda mitad del siglo XVIII. Es lo que asevera Hubert Marie – Claude en Le théâtre cuando escribe:

> *"Dans la deuxième moitié du XVIII e siècle naît le drame, genre dont l'importance est déterminante dans l'histoire des formes théâtrales, puisque c'est de lui que naîtra "la pièce" contemporaine".*[18]

En cuanto al inicio del drama social en España, y dejando un poco de lado a Enrique Gaspar, se da como referencia el drama de Joaquín Dicenta titulado, Juan José, estrenado en 1895. Este subgénero tiene como relevantes cultivadores en el primer tercio del siglo XX, además de Joaquín Dicenta y de José López Pinillos, José Fola Igúrbide, Marcelino Domingo y Federico Oliver. Todos ellos, López Pinillos inclusive, desarrollan su labor dramática bajo la influencia de Dicenta, que manifiesta en el mencionado drama y en El señor feudal (1896) por ejemplo una liberación de la escena española de la dictadura melodramática de José de Echegaray. A lo largo del trabajo y en su momento, iremos aclarando esa evolución. Lo que sí se podría adelantar ya es que Dicenta refuerza la línea trazada por Enrique Gaspar concibiendo el teatro como lugar donde presentar unas

---

[16] RAMONEDA, Arturo de: Antología de la literatura española del siglo XX. Op. Cit., p. 270.
[17] POYÁN, Daniel: Enrique Gaspar, tomos I y II, Madrid: Gredos, 1959 (tomo II p. 30).

injusticias que él extrae del pueblo, para que dicho pueblo se convierta en juez y parte del fallo. Desde entonces, la función del teatro es educativa. Dentro del teatro social, ocupa un lugar de privilegio el drama rural. Jacinto Benavente es uno de sus máximos exponentes. López Pinillos se presenta como otra figura preponderante y un poco más tarde, Federico García Lorca. En el momento de desarrollar la materia dramática y el contenido, ampliaremos su relación.

Los críticos teatrales de este período señalan sin reserva alguna una decadencia del arte anterior y una renovación a penas perceptible del nuevo. Entre otros, se puede citar a Manuel Martínez Espada en Teatro contemporáneo:

> *"El teatro español ha llegado al período álgido de su decadencia. Aquí no hay autores. Las temporadas teatrales se suceden unas a otras con soporífera monotonía sin que se estrene una obra que valga la pena. La juventud, de la que hay que esperarlo todo, anda reacia, no se decide a luchar, quizás por extrañas e incomprensibles pesimismos, o se ahoga en el pantano inmenso del género chico, atraída por la especulación, ajena en su rastrera vulgaridad a toda idea de arte. El teatro español agoniza... (...)*
>
> *No basta un Dicenta entusiasmando a las gentes con los humanos gritos de su exaltado Juan José, a quien una especie de fatalismo mahometano convierte en un Don Álvaro de blusa; ni es bastante, con ser mucho, un Jacinto Benavente, cultivador de ese género novísimo, naturalismo de frac u guante blanco, que tantos aplausos le ha valido. (...)*
>
> *Los maestros, los que fueron un tiempo consagrados por el público y por la crítica, parece que se detienen como fatigados, perdido el rumbo, sin acertar con la verdadera fórmula. Y Echegaray fracasa en EL ESPAÑOL y Sellés es rechazado de la COMEDIA... (...)*
>
> *No hay más que fijarse en el dato elocuentísimo de la falta de producción. No puede ser ésta más escasa, casi nula. Los teatros donde se representan dramas y comedias en tres o más actos, viven con traducciones de obras extranjeras, en general malas, porque las buenas, las de los escritores modernos, se sabe, que, por serlo, llevan mucho adelantado para fracasar. (...)*
>
> *¡Oh! No hay duda de que el género chico vive mejor, mucho mejor."*[19]

Tanto los dramaturgos como el público, de estos comienzos del siglo XX caen en una especie de ausencia de perspectiva modélica. Se puede pensar que el espectador no entiende todavía los cauces dentro de los cuales va orientado el nuevo arte dramático.

---

[18] HUBERT, Marie – Claude: Le théâtre. Paris: Armand Colin, 1988, p. 105.

Pasando revista a esta época, Ricardo de la Fuente Ballesteros, en su elaborada Introducción al teatro español del siglo XX (1900 – 1936), da una visión de conjunto y pone de manifiesto el divorcio entre el público y los autores dramáticos:

> *"Esta asintonía de público y autores fue una constante en nuestro teatro anterior a la guerra de 36; cuando triunfan Benavente u sus seguidores, cuando han logrado imponer su fórmula dramática, hacia los años 20, son criticados, tanto ellos como el público que los aplaude, porque ya ha habido un nuevo cambio de gusto, una minoría intelectual dirigente que abomina de este tipo de producto. Tendríamos que hablar de una notoria separación en los gustos y cambios de mentalidad entre el público y la minoría intelectual."*[20]

Es, por tanto, un período de transición bastante crítico durante el cual el brotar de lo nuevo queda patente. Es una crisis indudablemente generalizado. Ahora bien, la literatura, como la filosofía, desempeña una extraordinaria función en tiempos de crisis: la de orientadora. Se hace un arte del devenir, como decía Gabriel Celaya años después hablando de la literatura en general y de la poesía en particular en su antología poética Trayectoria poética - Antología :

> *"La poesía es un arma cargada de futuro."*[21]

Son circunstancia en las cuales la literatura se convierte en un arte urgente haciendo hincapié en la vida diaria de la gente, a diferencia del arte intimista: es la literatura "social". De ahí que sea interesante ver cómo López Pinillos cultiva su actividad teatral, "social", situado entre este período finisecular y el siglo XX entrante.

Los juicios sobre las vacilaciones del nuevo arte dramático no dejan de aclararnos. Así, paralelamente, y ya en 1901, Eduardo Bustillos, uno de los más reconocidos críticos teatrales de la época llega a publicar Campañas teatrales. Es todo un material suministrado por las ocho últimas campañas anteriores y abarca los años 1892 –1893 y 1899 – 1900. Constituye una elocuente colección de crítica de obras concretas de Echegaray, Galdós, Sellés, Feliu y Codina. Dicenta, Guimerá y algunos otros. En la introducción que da a ese manual, afirma tajantemente:

---

[19] MARTÍNEZ ESPADA, Manuel: "Musa revuelta", en Teatro contemporáneo. (Apuntes para un libro de crítica), Madrid: Libr. De Fernando Fe, 1900, pp. 249 – 255.

[20] FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: Introducción al teatro español del siglo XX (1900 – 1936). Valladolid: Aceña Editorial, 1987, pp. 17 – 18.

"Nuestra musa dramática no ha vuelto ahora los ojos hacia sus más gloriosas tradiciones; pero tampoco ha encontrado, ni buscado siquiera, la nueva fórmula con que la crítica revolucionaria soñaba hace años verla entrar bizarramente por la puerta, entreabierta ya, del siglo.

Ni renovación, ni evolución, ni revolución.

Un statu quo verdaderamente (...) Y ¿dónde está esa arrogantísima gente nueva, de la que todos, yo el primero, esperamos hace años el novísimo credo dramático?

La gente nueva no ha hecho hasta ahora más que anunciarse con mucho aparato y a grandes voces. Se nos ha prometido Mesías revolucionario del arte dramático. La promesa se mueve uno y otro día por una animosa crítica juvenil, muy severa descontentadiza. Pero ¿cómo? Eliminando, poniendo en ridículo pasado, procurando derribar lo de ahora, sin que, entre los demoledores y críticos implacables, aparezca el héroe regenerador de las glorias de nuestro gran teatro. (...)"[22]

Desde la misma perspectiva, Bustillo, igual que los críticos citados con anterioridad, subraya la no existencia de una aportación nueva en el teatro que suponen cultivar los jóvenes dramaturgos conocidos bajo la denominación de "gente nueva". Pero ¿no sería exagerado tal juicio? El recorrido del universo en que bucearemos nos permitirá aclarar toda duda. No cabría dejar de reconocer aquí que ni siquiera las pautas primerizas de renovación teatral de los primeros momentos del siglo pasado fueron obra de los jóvenes dramaturgos, sino más bien de los propios hombres, del 98: Miguel de Unamuno y José Martínez Ruiz, "Azorín". José García Templado tiene parecido punto de vista en El teatro anterior a 1939 donde anuncia:

"Los hombres de la generación del 98 comprobarían las denuncias regeneracionistas y se convencerían de la necesidad de reformas estructurales profundas. Llegaron a su plenitud favorecidos por dos circunstancias que inciden en su formación. Por un lado, la calma política y la recuperación de un clima de libertades. Por otro, el haber tenido acceso una cultura de carácter liberal, receptiva de las corrientes del pensamiento europeo. Veremos, por ejemplo, que los intentos iniciales de renovación teatral contaron con los escritores de esta generación (Unamuno, Azorín)." [23]

Tras estas palabras cabe preguntarse: ¿en qué se diferencia este teatro español del teatro europeo?

---

[21] CELAYA, Gabriel: Trayectoria poética – Antología. Madrid: Editorial Castalia, 1993, p. 202.

[22] BUSTILLO, Eduardo: "¿Y esa gente nueva?" , in Campañas teatrales. Madrid: Editores Rivadeneyra, 1901, pp. 20 – 21.

Luis Araquistáin nos proporciona elementos diferenciadores basados en el carácter burgués y social de ambos artes. En La batalla teatral, el crítico no deja de notar diferencias tanto en lo referente a tratamiento de temas como a innovaciones técnicas:

> *"La diferencia entre el teatro español y el teatro europeo contemporáneo corresponde a diferencias de evolución social en España y en el resto de Europa. La sociedad dominante es la burguesía; pero una burguesía que espiritualmente se está ya disgregando, sobre todo en su núcleo central: en la familia. La familia burguesa, como antes la familia aristocrática, se formó por un proceso común a todas las clases y semejante al de todas las integraciones colectivas: sacrificando la personalidad del individuo al interés del nuevo grupo social. La moral burguesa era un círculo de hierro contra toda extravagancia, contra todo intento de extralimitarse, de salirse de sus límites. El padre debía sacrificarse a los hijos; la mujer, someterse al marido; los hijos, a los padres. Romper irreparablemente ese círculo era caer en el drama; romperlo pasajeramente, para reintegrarse después a la norma, era el juego de la comedia.*
>
> *Pero poco a poco el drama se extendió según se fueron relajando los nexos de la familia burguesa. El individuo empezó a reclamar los derechos de su personalidad frente a la familia. El teatro europeo refleja este cambio social, y a veces se anticipa, expresando lo que todavía es confuso y tímido anhelo de la conciencia individual. Ésta es la gran significación de Ibsen: representa la insurrección del individuo – señaladamente de la mujer – contra la moral burguesa en la familia y en la sociedad. El teatro europeo se puebla de hombres rebeldes (habitualmente) encarnados en artistas, como prototipos de la antiburguesía) y de mujeres e hijos rebeldes. Y tanto se generaliza este drama que acaba convirtiéndose en comedia. La crisis de la familia burguesa se hace comedia en la vida y en el arte. La Nora ibseniana ha emigrado a los Estados Unidos y reaparece en la mejor sociedad y en los teatros más respetables divorciada cuatro o cinco veces, sin escándalo de nadie. Lo escandaloso fue irse de su casa con un portazo en lugar de pedir el divorcio cuantas veces le viniera en gana. El drama familiar degenera a la postre en opereta y vodevil.*
>
> *En España el proceso ha sido más lento. La familia burguesa se mantiene firme, bien vinculada por las cadenas de los sacrificios individuales, a expensas de la personalidad. A ello ha debido contribuir la inexistencia de una ley del divorcio."*[24]

López Pinillos va a enfrentarse con todos esos problemas no en términos de conformismo, sino de inconformismo. Y, en lo tocante a la finalidad que persigue, se notará en él como, veremos en la parte sobre la recepción, una desproporción entre el propósito y

[23] GARCÍA TEMPLADO, José: El teatro anterior a 1939. Madrid: Editorial Cincel, 1980, p. 8.

el éxito. Entre los coetáneos suyos que van a conocer este desequilibrio se puede mentar a Ramón Goy de Silva y a Rafael Martí Oberá.

Pese a la muerte precoz del dramaturgo, pudo dejar al patrimonio cultural de su sociedad o al del mundo la propiedad de un respetable número de obras, que vamos a clasificar en la primera parte de este trabajo.

Como hemos señalado, el olvido de varios escritores dramáticos de este período muestra un hecho relevante: la falta de investigación en este ámbito. Algunos críticos han hecho hincapié en la necesidad de una valoración de los diferentes componentes de esta época a través de una investigación seria. Nos limitaremos a recoger tres. Está por ejemplo García Pavón quien, en su Teatro social en España, asevera:

> *"Ni los manuales de historia de la Literatura con más autoridad han considerado con espacio mínimo la literatura social en España, de suerte que nuestra literatura social y concretamente nuestro teatro de esta rama está por historiar, aún en esbozo, y en consecuencia por comentar e interpretar con cierta precisión... falta la más elemental historia del género o clasificación previa de materiales; hay autores y temas de difícil evocación después de nuestra guerra.., obras de teatro que fueron flores de un día o de una temporada, luego retiradas de bibliotecas y librerías y de las que hallar cualquier referencia costaría mucho tiempo".*[25]

Francisco Ruiz Ramón, por su parte, escribe Historia del Teatro Español. Siglo XX y sólo alude al mencionado ámbito de paso, como nota final y por obligación profesional. Por lo tanto, no facilitan el conocimiento del período las pocas palabras que le dedica:

> *"No quiero cerrar este capítulo sin mencionar - aunque sólo sea por deber profesional, ya que no por su valor objetivo- con problemas sociales, corriente estudiada por F. García Pavón. La materia social aparece, al ser traspuesta al lenguaje escénico, desorbitada sistemáticamente por la índole de su mismo enfoque, en donde prima lo folletinesco y melodramático de modo tal que lo social queda desvirtuado por el exceso de pathos insuflado en dosis masivas en el conflicto y en los personajes, y reducidas sus significaciones a las más que elementales de un gran guiñol. Y cuando no son ni lo folletinesco ni lo melodramático los elementos principales de la construcción, los personajes quedan limitados a un largo y pesado debate en que el autor favorece unas ideas- las suyas."*[26]

---

[24] ARAQUISTÁIN, Luis: La batalla teatral. Madrid: Ed. Mundo Latino, 1930, pp. 52 – 53.
[25] GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro Social en España. Madrid: Taurus, 1962, pp. 15-17.
[26] RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del Teatro Español. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1997.

No podemos fiarnos en el balance de Ruiz Ramón, puesto que es global, superficial y poco propenso a reconocer el valor social del teatro de esta época. Como veremos al abordar aspectos referentes a esta problemática, no son exactamente los cánones que sigue López Pinillos.

Dru Dougherty señala a López Pinillos como uno de los autores olvidados, claro está, sólo alude a él como autor de revistas:

> *"No se ha hecho un estudio sistemático de los libros de anécdotas teatrales: Pérez y González, Povedano, Jurado de la Parra, García Valero... De las autobiografías: Ruiz Contreras, Cansinos-Assens-Zamacois, Sassone... De las novelas de tema teatral (Por ejemplo, de Alfredo Marquerie) y los libros de entrevistas: López Pinillos, El Caballero Audaz, Carmen de Burgos, Pérez Lugín, Diego de San José, Luis Uriarte..."* [27]

La metodología de análisis que vamos a seguir en este trabajo se basa en el modelo semiótico desarrollado por Bobes[28] y su equipo, pero particularmente siguiendo el libro de Fabián Gutiérrez Flórez[29], Teoría y praxis semiótica teatral, que tan buenos resultados prácticos muestra en el análisis dramatúrgico, como se demuestra tanto en ese trabajo al realizar la aplicación práctica del método a una obra escénica de los Machado –en su tesis doctoral se extiende el estudio a todas las obras teatrales de los Machado-, o en la propuesta de comentario de textos que realiza, junto a Ricardo de la Fuente Ballesteros[30], o en otra tesis, dirigida por este último, sobre el teatro de Ramón Gómez de la Serna y que fue editada posteriormente en Estados Unidos[31]. Por todo ello se va a presentar a continuación, brevemente, los conceptos sintáctico semióticos con los que se va a operar.

Las relaciones de los signos entre sí constituyen el objeto de estudio del nivel analítico de la sintaxis. Partiendo de esta premisa nos

---

[27] DOUGHERTY, Dru: "Introducción", en El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), 1992, P.21.
[28] Vid. Particularmente los trabajos de Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987 y *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña, 1988.
[29] Fabián Gutiérrez: *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
[30] Vid. María Rubio, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Fabián Gutiérrez Flórez, *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, 1994.

encontramos con la necesidad de establecer cuáles son los signos que se deben tener en cuenta. Se trata, en definitiva, de determinar una serie o series de signos -diferentes ahora de los lingüísticos- que constituirán "las grandes unidades significantes del discurso", puesto que el objetivo de este proceso consiste en fijar una gramática que supere ampliamente la reductora consideración de la frase. La búsqueda de la unidad mínima, el "signo", ha sido el objetivo tradicional de cuantos investigadores han abordado esta materia adoptando un enfoque metodológico estructural. El fruto de estos estudios fue el hallazgo de la "función", elemento recurrente en el relato y caracterizado por poder ser aislado.

La definición que V. Propp hizo del concepto de función ha sido aceptada, aunque parcialmente, por R. Barthes, y por C. Bremond en su totalidad. Adoptamos aquí la definición proppiana de esta unidad funcional mínima por la óptima operatividad en el apartado analítico sintáctico que le confiere su estrecha relación con la acción y el actante.

Afirmaba V. Propp que "las funciones de los personajes representan esas partes constitutivas que pueden reemplazar a los motivos de Veselovski o a los elementos de Bédier2, al tiempo que definía la función como "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga"[32].

Para R. Barthes, desde el punto de vista lingüístico, la función es una unidad de contenido, es "lo que quiere decir un enunciado lo que constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho. (...) Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder de vista jamás el carácter funcional de los segmentos que se examinan". Advierte no obstante el autor que estas funciones “no coinciden fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, parágrafo, diálogos, monólogos, etc.) y aún menos con clases “psicológicas”

[31] HERRERO VECINO, Carmen: *La utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995.
[32] PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974, pp. 32-33.

(conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes)[33]".

Barthes considera, partiendo de la teoría de los niveles enunciativos de Benveniste, dos tipos de relaciones entre funciones: "distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), e integrativas (si se captan de un nivel a otro)". Las primeras se identifican con las funciones de Propp, retomadas más tarde por Bremond y denominadas por Barthes con el nombre de *funciones*. A la segunda gran clase de unidades de naturaleza integradora Barthes la asigna el nombre de *indicios*.

Barthes establece dos variantes de *funciones*: las *cardinales* (núcleos o nudos del relato o de un fragmento), cuyo único requisito para que se verifiquen reside en "que la acción a la que se refieren abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuidad de la historia", y las *secundarias* (catálisis), que "llenan el espacio narrativo que separa las cardinales" considerándolas, por consiguiente, de naturaleza complementadora[34].

Considera Barthes que si bien los indicios remiten a un concepto más o menos ambiguo, este resulta ineludible para el significado de la historia. Barthes cita a modo de ejemplo los indicios caractereológicos que atañen a los personajes, o datos referentes a su identidad, nociones de "atmósferas", etc. Al igual que lo hacía con las funciones, Barthes establece dos clases de indicios: "*Indicios* propiamente dichos que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía. (...) (e) Informaciones que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio[35]". Mientras los primeros encierran invariablemente significados implícitos, conllevando por consiguiente una labor interpretativa, las informaciones carecen de

[33] Roland Barthes y otros, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*. Madrid: Ed.Buenos Aires, 1982, p. 17.
[34] Barthes, *Ib.*, pp. 20-21.
[35] Barthes, *Ib.*, pp. 19-22.

esos significados, al menos en lo que se refiere a la historia. Se trata de datos puros, inmediatamente significantes, que transmiten un conocimiento configurado de antemano.

Prosigue Barthes con el establecimiento de una sintaxis funcional exponiendo al mismo tiempo algunas precisiones: "Una unidad de las clases: funciones, catálisis, indicios e informaciones, puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes. Las funciones (núcleo) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica y son a la vez necesarios y suficientes. Los demás constituyen expansiones de estos núcleos. Las funciones núcleo están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo recíprocamente. Las catálisis lo están a los núcleos por una relación de implicación simple (las primeras implican la existencia de los segundos, pero no recíprocamente). Las informaciones y los indicios pueden combinarse libremente entre sí"[36].

Concluye el autor definiendo la secuencia en términos de "sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente"[37].

C. Bremond parte asimismo de la función proppiana reformulando su sintaxis mediante la inclusión de un nuevo sistema relacional, modificando al mismo tiempo el concepto que de secuencia había fijado Barthes. "Estima que es más útil representar la estructura del relato como la yuxtaposición de un cierto número de secuencias que se superponen, se imbrican, se entrecruzan, se anastrofan como las fibras musculares, en lugar de representarla como una cadena unilineal de términos que se suceden de acuerdo con un orden constante y obligado"[38].

---

[36] Barthes, *Ib.*, pp. 22-23.
[37] Barthes, *Ib.*, p. 25.
[38] Fabián Gutiérrez, *op.cit.*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, p. 125.

Bremond considera que las secuencias pueden dividirse en dos clases: *elementales* y *complejas*. La primera reproduce un proceso conducente articulado en tres fases esenciales, cada una de las cuales da lugar a una probabilidad: "Una situación que "abre" la posibilidad de un comportamiento o de un acontecimiento (se actualice o no ésta); el paso de la virtualidad al acto (por ejemplo el comportamiento que responde a la incitación contenida en la situación de apertura); el resultado definitivo de esa acción, que cierra el proceso con un triunfo o una derrota". Estas secuencias elementales son susceptibles de *combinarse* entre sí de diversas maneras; a) por *continuidad*, cuando al llegar a su término, la secuencia elemental crea una situación que se convierte a su vez en punto de partida de otra secuencia que se encadena a la primera sin solución de continuidad; b) por *enclave*, cuando para alcanzar su término, cualquier secuencia elemental debe pasar por la mediación de una o varias secuencias; y c) por *enlace*, cuando un mismo acontecimiento se contempla desde el punto de vista de dos personajes distintos[39].

Por su parte, Barthes afirma que para el subnivel de las funciones –agrupadas en secuencias- adquiera pleno sentido, ha de ser puesto con el de las acciones, a saber, con el subnivel de los personajes-actantes[40]. Este razonamiento nos induce a considerar en el nivel analítico sintáctico la determinación de los actantes en función de su incidencia participativa en las respectivas acciones-funciones de la obra en que intervengan.

Aceptamos, pues, la existencia de un elemento narrativo en el teatro al que podemos aplicar para su análisis presupuestos narratológicos[41]. Llegado el momento de analizar la "historia", no encontramos notables diferencias entre el género narrativo y el

[39] BREMOND Claude: "El mensaje narrativo", en *La semiología*. Buenos Aires, 1974, pp. 90-91.
[40] Puntualiza Barthes al respecto: "Hay, pues, que coronar el nivel de las funciones (...) con un nivel superior, del que, a través de las mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones". Barthes, *Op. cit.*, p. 28.
[41] Entendiendo por análisis de la funcionalidad diegético-sintáctica el acercamiento a los elementos aislables sintácticamente que conforman el relato dramático.

dramático; será a la hora de considerar el "discuso" cuando surgan sustanciales divergencias. De esas diferencias entre el hecho teatral y lo que podríamos llamar hecho narrativo deberá dar cuenta el estudio de la funcionalidad mimético-sintáctica.

Desde una perspectiva diegética, el teatro es un discurso en el que una serie de peripecias[42] constituye la unidad de una acción mediante una serie de elementos cuya determinación y relación se han de precisar en este apartado-nivel semiótico[43].

La unidad básica[44] en la que recurriremos en este estudio será la *función*, siguiendo los criterios establecidos por R. Barthes.

Para llevar a cabo un acercamiento adecuado a la obra literaria desde una perspectiva *sintética* hemos de seguir las siguientes pautas metodológicas:

a) Reconocimiento de las funciones que intervengan en el relato englobado en la obra dramática.
b) Determinación del esquema actancial global de la obra, teniendo en cuenta la debida abstracción de los personajes según su funcionalidad genérica en lo concerniente a las funciones que desempeñan.
c) Una vez relacionados actantes y funciones, el paso siguiente consiste en la integración de las funciones atribuidas a los actantes en las secuencias que les correspondan.
d) Finalmente, deben determinarse las relaciones existentes entre las secuencias dentro del marco de la obra y exponer el esquema cronológico que muestran en la estructura profunda.

Una vez analizado el texto teatral y fijadas las funciones que contiene, fundamentalmente en el diálogo, podemos proceder a su clasificación en función de las dos variantes distribucionales expuestas

[42] Peripecias en su sentido aristotélico de cambio súbito e imprevisto de una buena o mala suerte en otra totalmente opuesta.
[43] Adoptando el precepto de C. Bremond, para quien si no hay integración no hay relato, sino únicamente cronología, enunciación de una sucesión de acontecimientos sin coordinación entre sí, del mismo modo que no habría relato sin gradación u orden progresivo.
[44] Considerando ésta como el elemento primero y mínimo de la sintaxis semiótica.

por R. Barthes, a saber, funciones nucleares y funciones catálisis. Las funciones nucleares nos serán de gran utilidad a la hora de establecer el tema de la obra estudiada. Según la posición funcional que ocupen en la secuencia en que la que aparecen integradas, estas funciones habrán de ser clasificadas del siguiente modo:

a) F1 si se trata de una función de inicio de una situación o si supone un deseo inicial.
b) F2 si es función de desarrollo de la situación iniciada anteriormente.
c) F3 si es una función de clausura que muestra un desenlace de la acción desarrollada en la secuencia respectiva.

Las funciones catálisis o secundarias, nos servirán para fijar las acciones secundarias o subtemas de la obra en que aparezcan.

La elección de la nomenclatura de las funciones que han de ser establecidas origina ciertos inconvenientes. Nos encontramos, llegados a este punto, ante un doble dilema que nos lleva a preguntamos si sus denominaciones han de constituir un repertorio cerrado o abierto, extenso o reducido. Consideramos que la teoría debe ser propensa a la generalización y rechazar las denominaciones concretas[45], razón por la cual trataremos de limitarnos a unos pocos sustantivos a la hora de denominar las numerosas acciones posibles que los actantes ejecuten.

Frente a esta contrariedad para diferenciar con exactitud la cantidad precisa y el nombre exacto de las funciones, recurriremos en el caso de las funciones nucleares a completar su denominación añadiendo al adjetivo que ya tienen atribuido[46] el nombre con que se clasifica la secuencia en que están contenidas. Así, en una secuencia de ayuda del auxiliar, la F1 quedará marcada como inicial Considerando su integración en la secuencia correspondiente pasará a denominarse "función inicial de ayuda al sujeto". Contrariamente al caso de las funciones nucleares, las

[45] Denominaciones a las que sí podemos recurrir en el análisis de la estructura superficial.
[46] Según sea la función básica desempeñada en la secuencia, a saber, de apertura, de desarrollo o de cierre.

funciones catálisis precisan recibir "un nombre concreto que dé cuenta de la acción que suponen, utilizando para ello los oportunos substantivos que, para nosotros, se agrupan en un conjunto no cerrado, aunque de pocos y precisos elementos. Tales denominaciones se parecerán más a las que Greimas recoge como fuerzas temáticas básicas, que a las que presenta como funciones"[47].

De esta manera el amor[48], pongamos por caso, puede resultar adecuado para denominar a una catálisis, siempre y cuando la fuerza temática de la obra no esté regida por ese mismo tipo de amor. "Es decir, que cualquier fuerza temática puede no actuar como tal en una obra literaria determinada, y estar entonces supeditada a, o ser una expansión de, otra fuerza que sí opera como temática"[49].

La determinación de las seis categorías actanciales, y de las relaciones que tengan entre sí en la obra estudiada, se realizará mediante el análisis de la superficie textual. De este modo podremos elaborar el esquema actancial general de la obra, y también, si es necesario, esquemas actanciales parciales que den cuenta de las relaciones existentes entre los actantes durante el desarrollo de las acciones.

Desde una perspectiva diegética, el modelo de esquema actancial propuesto por A. Ubersfeld resulta idóneo para alcanzar los objetivos marcados en lo que se refiere a los actantes.

Tras el establecimiento de funciones y actantes, se deberán determinar las relaciones entre ellos y asignar a cada fuerza actancial las correspondientes acciones en que interviene.

Siguiendo las pautas metodológicas establecidas daremos un nuevo paso sintético consistente en la integración de las funciones nucleares fijadas en las secuencias que les correspondan, para determinar

[47] GUTIÉRREZ, *op. cit*, p.128. Se refiere aquí el autor a las llamadas "fuerzas temáticas" expuestas por Greimas: el amor; el fanatismo religioso; la codicia; la envidia; la curiosidad; el patriotismo; la vocación y deseo de un trabajo determinado; la necesidad; el vértigo de los abismos del mal y los temores de cualquier índole.
[48] Ya sea de orden sexual, familiar o de amistad.
[49] GUTIÉRREZ, *Ib*., p. 128.

ulteriormente qué relaciones mantienen entre sí dichas secuencias. Este procedimiento analítico-sintético dará como resultado la configuración del esquema secuencial sintáctico que se subyace en la estructura profunda del relato.

Quedan, pues, establecidos como eficaces y operacionales las variantes de relación entre secuencias establecidas por C. Bremond: por continuidad, por enclave y por enlace.

Antes de proceder a la aplicación de las pautas metodológicas propuestas al "corpus" elegido es necesario precisar que en nuestro acercamiento a la obra literaria sustituiremos el método sintético por el *analítico*. Los inconvenientes funcionales expuestos con anterioridad[50] nos motivan a realizar este cambio por considerar que las dificultades planteadas son atribuibles al método sintético. Consideramos que el análisis, "como distinción y separación de las partes del todo que es la obra literaria, (con el objetivo de llegar a los elementos básicos que la constituyen: las funciones), resultará más operativo, como procedimiento, en este nivel de sintáctico semiótico"[51]. Por consiguiente, hemos de tomar la consideración global de la obra y de su significado como paso previo. La primera etapa que ha de seguirse consiste en la elaboración del esquema actancial general, lo que nos permitirá conocer de antemano el número de fuerzas actanciales existentes, así como precisar cuáles son las que soportan la carga de las acciones.

El segundo paso analítico lo constituye el establecimiento de una secuencia de gran magnitud que afecta, generalmente, a la totalidad de la obra y que contiene el tema o tópico general de ésta. T. Albaladejo considera el texto literario como un todo, como una macrosecuencia dentro de la cual todas las instancias que la integran mantienen entre sí diversas relaciones estructurales que pueden ser analizadas del mismo modo que los elementos mismos y estar sujetas a un posible proceso

[50] La problemática denominación de las funciones nucleares o a la precisión de una función determinada sin considerar su correspondiente actante son algunos de los inconvenientes a los que hacemos aquí alusión.
[51] GUTIÉRREZ, *op. cit*, p. 130.

descriptivo. La obra literaria puede considerarse como un macrosigno que el emisor transmite al receptor, "resultado de la combinación de un macrosignificante y de un macrosignificado"[52].

Se numerará como Secuencia-cero (S0) a esa macrosecuencia que engloba la obra en su conjunto. En su interior, estarán integradas las demás secuencias que encontremos en el texto de la obra. Las segundas presentarán subordinadas a la primera mediante una relación por enclave, puesto que este tipo de secuencia supone un desarrollo de la macrosecuencia general (nacen de la F2 de la S0).

Las demás secuencias serán numeradas con una sucesión de números cardinales (S1, S2, S3... etc.), y en función de su disposición lógico-temporal en el seno de la obra.

Al determinar las secuencias de la obra, así como las relaciones que mantienen entre sí, quedarán fijadas simultáneamente las funciones nucleares que las configuran (F1, F2 y F3) y asignadas a la fuerza actancial y realizadora que les corresponda.

Desde el enfoque diegético, no restará sino el establecimiento de las funciones secundarias, que han de exponerse respetando su orden presencial dentro de la secuencia en que están integradas.

El teatro de "Parmeno" no ha tenido un amplio eco en la crítica –tampoco el éxito coronó su labor en su época-. Además del pequeño hueco que le puedan reservar los manuales de teatro al uso o las historias de la literatura[53], los único trabajos que desarrollan relativamente su aportación a la historia escénica española son los que a continuación vamos a mencionar. El estudio más importante sobre nuestro autor es el de Mainer, con un artículo en el que sostiene que el cultivo del drama rural supuso una acuñación del naturalismo en el teatro de entre siglo, señalando:

---

[52] ALBALALEJO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, p. 39.

[53] Un caso típico es en el amplio estudio que se dedica al teatro de la generación del fin de siglo, dentro del teatro social, lo que dicen Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez: “”Otra de las figuras más destacadas –dentro de sus limitaciones- es JOSÉ LÓPEZ PINILLOS (PARMENO). Aunque estrenó con éxito algunos dramas sociales (esclavitud, La tierra,...), sobresale su labor como novelista. Por este motivo lo estudiaremos en el volumen siguiente, dedicado a los narradores" (Vid. Manual de literatura española, VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos. Pamplona: Cénlit, 1986, p. 591).

" El drama rural representó en España fundamentalmente un episodio de la entronización del naturalismo en el teatro, y de otro regionalista de la segunda mitad del XIX que (por su vehículo expresivo) nos conduce también al propio naturalismo."[54]

Otros autores que se ocupan de "Parmeno" son Cejador y Frauca[55], García de Nora –tan sólo un apunte-[56], García Pavón en unas valorativas páginas de la ideología que atesoran sus obras[57]. La crítica más valiosa, si bien a veces muy parca, es la que se puede leer en algunos trabajos clásicos como son los de Gonzalo Torrente Ballester[58], Díez Canedo[59], Ruiz Ramón[60] y particularmente Holloway[61], con un artículo que incide directamente sobre la problemática del autor encausado.

El hecho es que "Parmeno" ha pasado a la historia como novelista y como autor social de dramas rurales. Y lo cierto es que la importancia en este último aspecto de nuestro autor no es pequeña. Sus fuentes de inspiración serán en primer lugar la sátira social benaventina, esencialmente urbana, ambientada en un "universo" aristocrático y que se dirige a un público acomodado que aplaude al dramaturgo mientras la crítica manifiesta su disgusto por la decadencia en la escena española, pero que no olvida los ambientes rurales, como demuestran: *Señora ama* (1908) o *La malquerida* (1913).

Otro antecendente a tener en cuenta es el de Joaquín Dicenta. Representa sin duda alguna la irrupción –reconocida y encomiada- del teatro social en España. La recepción de su *Juan José* (1895) fue extremadamente positiva desde el día de su estreno. La obra, en la

---

[54] MAINER, José-Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950). Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., 1972, p. 91. Vid. También las páginas que le dedica en La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, S.A., 1986, 3ª ed. pp. 36; 68; 73; 74; 124 y 125.

[55] CEJADOR Y FRAUCA, Julio: Historia de la lengua y literatura castellanas. Madrid: Gredos, 1920, pp. 208-209, 1ª ed. , T. XII

[56] GARCÍA DE NORA, Eugenio: La novela española contemporánea. Madrid: Gredos, 1979, vol. I, 2ª ed. (1ª ed. 1920), pp. 261 y ss.

[57] GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro social en España. Madrid: Taurus, 1962, PP. 89-93.

[58] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1957

[59] DIEZ CANEDO, Enrique: Artículo de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. México: Joaquín Mortiz, 1968, T.II, pp. 188 y ss

[60] RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del Teatro Español- Siglo XX. Madrid: Cátedra, S.A., 11ª ed., P. 61.

[61] HOLLOWAY, Vance R.: "Canon and Reception: The Rural Dramas of José López Pinillos", en SOUTH CENTRAL REVIEW. The Journal of the South Central Modern Language Association. Texas A&M University (Richard J. Golsan). Vol. 10, no. 4, Winter 1993, pp. 18-33.

que se representa la festividad del primero de mayo como muestra de la lucha obrera, fue aclamada por un público integrado por espectadores procedentes de estratos sociales muy diversos.

Este modelo creado por Dicenta, "Parmeno", Oliver, Fola Igúrbide, ..., tras la primera guerra mundial, va a propender a la exageración de las características, situaciones y actitudes de sus personajes "engendrando" un teatro que con tintes de humor, ironía y absurdo aparece cargado de una gran dosis de tesis social[62]. En España, el teatro social y el drama rural evolucionan simultáneamente (con otro antecedentes como los de Feliú y Codina, Guimerá[63], Arniches, Gual, los Quintero -Malvaloca-,...). La localización industrial o urbana del texto literario no conocerá su esplendor hasta la década de los cuarenta.

El teatro social español está caracterizado, entre 1915 y 1936, por el enfrentamiento de campesinos contra sus "amos", presentado con un maniqueísmo simplón que falsea la realidad hasta el punto de desvirtuar esta tendencia teatral a pesar de la pretensión, por parte de sus autores[64], de argumentar una labor de concienciación o una acción basada en una transgresión concreta[65].

La huella de "Parmeno", por otro lado, se ha dejado sentir en autores como M. Hernández, que, según Riquelme[66] incorpora, a la hora de estructurar sus tragedias, rasgos muy característicos de la obra parmeniana: a) la abundancia de exclamaciones, de gran efecto trágico; b) la caracterización moral de los personajes a través de las acotaciones; c) la introducción de escenas domésticas y de ocio; d) la idealización del villano y su ubicación rural[67].

Hecha esta presentación, pasamos a la primera vertiente de la obra escénica parmeniana.

---

[62] Es el caso de Carlos Arniches con La señorita de Trévelez (1916), Los caciques (1920) o La heroica villa (1921).

[63] Para estos dos primeros autores y para el drama rural en general vid. el trabajo de Mariano de Paco, "El drama rural en España", Anales de la Universidad de Murcia, XXX, 1-2, 1971, pp. 141-170.

[64] Citemos entre algunos de autores de este período, los nombres de Linares Rivas (Cristobalón, 1920, y Flor de los Pazos), E. Marquesina (Alimaña, 1919; Fruto bendito, 1926; La ermita, la fuente y el río, 1927; Salvadora, 1929; Fuente escondida, 1931; Los Julianes, 1932), M. Merino y Ceferino R, Avecilla (La loba, 1929) etc.

[65] Vid. Para estos extremos el amplio estudio que dedica al tema Jesucristo Riquelme Pomares, El teatro de Miguel Hernández: Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1990. pp. 106-166.

[66] Ibidem.

[67] Reflejo en la obra hernadiana del influjo del clásico modelo del teatro del Siglo de Oro y su concepción idealizada de una sociedad en la que la población rural sigue siendo el patrón dominante

1. VIDA Y OBRA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.1. NOTICIAS BIOGRÁFICAS

José López Pinillos nace en Sevilla el 2 de junio de 1875 y muere en Madrid el 12 de mayo de 1922. Son 47 años de vida.

Con todo, la vida de López Pinillos nos parece breve. Pero es intensa en cuanto a sus labores artístico–literarias, como se verá líneas adelante. Su padre y su abuela paterna son naturales de Santiago de Cuba y su madre, natural de Córdoba. Su familia, en la que se cuentan varios hermanos más, debe de ser de posición acomodada. La infancia de López Pinillos transcurre en Osuna. Vuelve a Sevilla para cursar la segunda enseñanza. Hemos de recordar que en la introducción de este trabajo, hemos citado un largo fragmento sacado de alguna crónica posterior de título: "Mi maestro", y en el cual el futuro escritor refleja con sobrecogedora verosimilitud las impresiones e inquietudes de esos años.[1]

Una vez graduado de bachiller, ingresa en la Universidad para empezar la carrera de Derecho. Desgraciadamente, un año antes de terminarla, su familia sufre reveses económicos. Por ello, deja los estudios, y no está claro cuándo terminó la carrera.

En lo referente a su formación cultural y literaria, cabría establecer un paralelismo con la de Pío Baroja, su conocimiento de Bret Harte –los Bocetos californianos–, de Poe –Historias extraordinarias–, Tolstoi –Guerra y Paz–, Dostoievski, Dickens. Asimismo, se vería su familiaridad con cierta literatura popular del siglo XIX que tiene gran importancia en caso del escritor vasco: Dumas padre, E. Sue, Javier de Montepin, Gaboriau, por citar algunos nombres.

En esos años, comienza a escribir. Es la fase incipiente que hemos denominado primera época.

[1] "LÓPEZ PINILLOS, José: "Mi maestro", en EL GLOBO, del 21 de septiembre de 1903 pp. 1-2.

1.2. VIDA Y ESCRITURA

1.2.1. 1900-1909: PERIODISMO

Nada más empezar el año 1898, ya huérfano de padre, con insatisfechas ansias literarias, López Pinillos viaja a Madrid. Y no es de extrañar que ya traiga un drama bajo el brazo. Se trata de El vencedor de sí mismo, que representará por fin dos años después y dedica al crítico teatral Francisco F. Villegas, "Zeda".[2] Pero López Pinillos no reaparecerá hasta fines de 1909. Su principal dedicación en estos años es la del periodismo.

Está claramente demostrado que el ambiente que encuentra el joven sevillano en la capital se ve reflejado, por un lado, en El luchador y, por otro, menciona alguna vez en su labor periodística parte de lo sucedido al poco de llegar. Un dato tocante a las relaciones humanas, diríamos, al nepotismo o al favoritismo: trae López Pinillos una carta de presentación para Romero Robledo, y es que éste debería facilitarle un destino burocrático en gobernación. Sin embargo, el recién llegado le manifiesta muy pronto su desobediencia y en menos de tres meses ya no tiene empleo. Existen anécdotas curiosas que no se pueden pasar por alto, como la presentación de López Pinillos a González Besada por parte del mencionado Romero Robledo. Tienen mucho interés en la biografía que nos ocupa y son algunas de las que el propio escritor rememora años después, en EL HERALDO. Se titula: "Adiós, tradición":

> *"Pármeno, bondadosos lectores, no es saludado por el Sr. González Besada ni le saluda. No tiene ese honor, y, no obstante, está unido al político gallego por fuertes lazos de amistad. Hace dos lustros, una noche, en la estación del Mediodía, aquel admirable personaje que se llamó D. Francisco Romero Robledo, puso frente a frente al Sr. González Besada y a Parmenico, que pretendía iluminar con su modesta inteligencia la administración del país. El gacetero fue recomendado al futuro estadista por el héroe de Antequera, que terminó diciendo: "Quiero que seáis amigos".*
>
> *Después, el plumífero –que, por fortuna, libróse de las covachuelas oficiales y del balduque–, y el orador, que comenzaba a subir como la espuma, no se volvieron a encontrar. Mas Parmenico –¡el pobre! – figuró entre los "besadistas" platónicos, y con un desinterés que a él mismo le asombró, encomió discursos, y elogió frases, y defendió actitudes. [...]*

[2] Los datos correspondientes a esa referencia pueden leerse en la segunda parte del trabajo en la que estudiamos la sintaxis de las obras dramáticas de Pinillos.

Asedió al político batallador y cordial para que le repusieran, y disculpose; quiso escribir, pero su meollo, fértil en "frases sublimes" y en conflictos de bambalinas y tablados, no concebía más que dialoguillos teatrales, y su péñola no borroneaba más que la prosa mazorcal, de los parlamentos... Y despeñose desde la cumbre, y trabajó en las tinieblas, y fortalecido, sin contar en el acaso, empezó a subir la áspera cuesta...

¡Oh, "jóvenes desconocidos"! Imitadle. De los cuentos de hada sólo vemos el ogro en la realidad. No esperéis que un prócer corra en vuestra ayuda. Sabed que los próceres no protegen más que a los que no necesitan su protección. Confiad en vosotros mismos, laborad con rudeza, vivid intensamente, y cuando creáis en la virtud de la idea, vaciadla en un molde de oro y sometéos al público... Y, por lo que pudiera tronar, no olvidéis el árnica."[3]

Las dificultades que tuvo en colocarse en la madrileña ciudad de aquel entonces, su propia índole, sus impresiones y su angustias, cómo se hizo escritor y cómo uno se lo hace por lo general, los fracasos y los triunfos que tuvo en esta capital donde tenía que abrirse camino en la vida, son otras tantas noticias imprescindibles que vienen proporcionadas en esta crónica. Son datos tan importantes que nos aclaran más concerniente la biografía del flamante dramaturgo por una parte y por otra, porque nos permite adentrarnos ya en pragmática para ver precisamente qué posibilidades o qué dificultades tuvo con los empresarios para el estreno de su primer drama, El vencedor de sí mismo. Se ve nítidamente la relación autor–obra; obra–actor; autor–actor; actor–público y obra–público que resultó ser un "triunfo" según palabras del dramaturgo, pese a las dificultades encontradas.

Se relaciona mucho López Pinillos con el mundo literario y aparece con frecuencia en las publicaciones del momento. Así es como colabora con unos relatos en VIDA NUEVA cuyo director es Dionisio Pérez y donde conoce también, entre ellos, a Manuel Bueno. Tras ello, López Pinillos consigue estrenar su primer drama. Entonces es cuando sus relaciones conflictivas con ciertas figuras como es el caso de Valle–Inclán. Se trata de la enemistad que éste manifiesta hacia López Pinillos y de la que nos informa Baroja en Desde la última vuelta del camino:

[3] LÓPEZ PINILLOS, José: "Adiós, tradición", en EL HERALDO, Madrid, 11 de abril de 1908 p. 7

"También recuerdo otro caso de hostilidad de Valle–Inclán contra López Pinillos. Este último era un andaluz muy maldiciente, y pretendía estrenar en el teatro.

Una noche de invierno frío salimos del café Valle–Inclán y yo y algún otro que no recuerdo, y fuimos a la plaza de Santa Ana. Esto sería en 1901, porque yo todavía no le conocía a Pinillos.

Valle–Inclán habló con el portero del teatro Español, y poco después salieron dos aprendices de cómico, el uno llamado Barinaga y otro a quien yo sólo conocía de vista. Se estrenaba un drama de Pinillos, y, por lo que pude comprender, estaban tramando alguna pequeña manifestación de desagrado.

Volvieron a entrar en el teatro los dos aprendices de cómico. Valle–Inclán, el otro y yo anduvimos paseando, y cuando yo me iba hacia casa me dijeron que volviera a la Puerta del Sol, y al volver, nos encontramos en la horchatería de la calle de Alcalá que salió Barinaga y nos dijo que habían metido los bastones en la representación del drama de Pinillos.

Si hubo aquí hostilidad de Valle–Inclán, cosa que no me chocaría, sería porque Pinillos hubiera intrigado contra Valle, porque Pinillos era un hombre que hablaba mal de todo el mundo, empezando por las personas a quien él consideraba como amigos, y probablemente había dicho pestes en el teatro de Valle–Inclán".[4]

Si las intrigas de Valle–Inclán tuvieron gran impacto en el ámbito teatral, fuerza es reconocer que a pesar de todo, el primer drama de López Pinillos obtiene clamoroso éxito, y recibe amplio eco en la prensa madrileña, como veremos en su momento. Hay que señalar, no obstante, que las puertas de los teatros se le cierran. Le azota la penuria económica y lucha en pos de la subsistencia, y de ella nos podemos hacer una idea rememorando las vicisitudes de Ureña, la protagonista de El luchador, en quien vemos su *alter ego*.

Pero no por ello se dará por vencido. En 1902, consigue entrar en la redacción de EL GLOBO, y le descubrimos firmando una crónica el 2 de noviembre, al mismo tiempo que resonaba todavía la noticia de la muerte de Zola y su mujer –el 30 de septiembre– por inhalación de los vapores de estufa, por lo que el suceso se venía siguiendo en la prensa como un serial de folletín.

Es en EL GLOBO donde traba realmente su relación con los Baroja, Azorín, Pedro de Répide, Luis de Oteyza o Camilo Bargiela, por citar unos nombres representativos. En este periódico, su actividad se extiende hasta finales de septiembre de 1903. Una curiosidad que hasta aquí ha pasado desapercibida por

la crítica es que en el mencionado periódico, López Pinillos utiliza el seudónimo de "PUCK", aparte de su nombre habitual. ¿Qué significado tiene ese seudónimo?

Según la Enciclopedia Universal Ilustrada, PUCK - o Robin Goodfelow es

> *"personaje fantástico o figura familiar en las leyendas y creencias populares inglesas, que ha sido inmortalizado por Shakespeare en su Sueño de una noche de verano. Se le atribuyen muchos alegres chascos y picardías. Este nombres es genérico del folklore de varios países, llamándose en Islandia Puki; en irlandés Pooca, Puca o Piwca; en gaélico Pixie, y Puck, Pokker o Niss Puck, en Holanda y Dinamarca. La imaginación popular lo presenta muchas veces en forma de un caballo o de un perro. Se le encuentra en las leyendas de los Anglos, Juntos y Frisones. Goethe lo introdujo en el Fausto."*[5]

Es, pues, admirable comprobar el carácter juguetón y travieso que López Pinillos quiere darle a su heterónimo tal y como manifiesta en su primer drama, e incluso en los demás, y particularmente en sus comedias. Es un carácter interesante para un hombre de teatro, que deja pasar sutilmente una crítica fingiendo agradar. O, si se prefiere, la gracia le sirve para ganar la simpatía y la confianza de del lector-público e infiltrar de este modo la enseñanza que se impone. Al mismo tiempo, queda confirmada la tendencia del dramaturgo a buscar sus raíces en la tradición.

A modo de ilustración, cabría citar algunos artículos periodísticos en los que López Pinillos colaboró firmando con el seudónimo de "PUCK":

1.2.1.1. EN EL GLOBO (1902-1903)

-4 de febrero de 1903: CHISMOGRAFÍA TEATRAL. -"Un viejo a América" (PUCK. -Tirso Escudero. -La campaña. -Los gastos. -Obras nuevas) (PUCK).
-13 de febrero de 1903: CHISMOGRAFÍA TEATRAL. -"Madame Flirt" (PUCK).
-16 de febrero de 1903: CHISMOGRAFÍA TEATRAL. "Un viaje a América" (PUCK). Etc.

1.2.1.2. En ESPAÑA (1904)

-1 de febrero de 1904: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -"Los recomendados" (PUCK).

---

[4] BAROJA, PÍO: Desde la última vuelta del camino. Madrid: ed. Caro Reggio, 1982, t. III, pp.- 75-76.
[5] Enciclopedia Universal Ilustrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

-17 de febrero de 1904: Junto a las máquinas (obra de Luis López Ballesteros) (PUCK).
-26 de febrero: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -(Capítulo de novela." (PUCK). Etc.
-2 de abril de 1904: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -"Los toreros en invierno" (PUCK).
-4 de abril de 1904: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -"Los del provisional" (PUCK).
-18 de abril de 1904: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -Por el toro" (PUCK). Etc.
-31 de mayo de 1904: DÍA Y NOCHE DE MADRID. -"Las alas rotas" (PUCK).

1.2.1.3. En EL HERALDO DE MADRID (1908-1918)

Por lo que se refiere al segundo y más arraigado seudónimo de nuestro autor, aquí hace su aparición, el seudónimo celestinesco de "Pármeno", que hará tan conocido por sus colaboradores diarios bajo el epígrafe de CHARLEMOS o APUNTE DEL DÍA y que en parte recogerá en la colección ya citada de Hombres, hombrecillos y animales.

De este modo, publica sucesivamente:
-13 de enero de 1908: CHARLEMOS. "La ruina de Fuentes (Pármeno).
-14 de enero de 1908: CHARLEMOS -"El zorro en la trampa" (Pármeno).
-15 de enero de 1908: CHARLEMOS.- "Los toreros de faros" (Pármeno). Etc.

En otras crónicas, Pármeno se levanta en contra de los defensores de la España de las "panderetas" y particularmente, a "ese hidalgo pintor de panderitas que se llama don Arturo Reyes; ..." Aparece esa crítica en:
-19 de febrero de 1908: CHARLEMOS. -"Cromos andaluces" (Pármeno).

Algunas veces, sigue publicando y colaborando con "PUCK", pero apenas. Ni siquiera colabora ya con frecuencia con López Pinillos. Lo que sí hace, alarde de Pármeno, que aparece con la firma con mayor frecuencia, en 1910, por ejemplo, y sucesivos, hasta el abandono del periodismo.

El contexto social y político ejerce una influencia determinante en la pluma de nuestro dramaturgo, que se vuelve más ácida y traviesa. Son sucesos que ayudan a una toma de conciencia política o ideológica, y una postura de López Pinillos que se define visiblemente hacia la izquierda.

Los muertos en Asturias y en Jumilla por manifestaciones y los ataques en la prensa contra Maura, implican en él una conciencia de compromiso. La retirada de Silvela de la política en octubre ocasiona una algazara general en EL GLOBO, mientras se rechaza el estado de guerra que se produce días después a raíz de una huelga de mineros en Vizcaya. La semblanza que ofrece Baroja del Pinillos de la época de EL GLOBO no es, en general, muy halagüeña ni favorable para nuestro autor, y no podemos desdeñar sus opiniones:

> *"LÓPEZ PINILLOS era escritor que tenía su mérito. Había en él condiciones de realista con una mordacidad sistemática de hombre de periódico, cosa que a mí nunca me ha hecho gracia. Personalmente, era tipo repulsivo, un andaluz gordo, seboso, con el pelo rojo, como de virutas, y que hablaba de todo el mundo con una cólera incomprensible. Todos eran miserables bandidos, usureros, castrados. Era la suya la maledicencia estudiada y alambicada, que llega a provocar repugnancia [...] De Pinillos, me contó una vez un periodista años después de dejar EL GLOBO:*
> *– Insúa me ha dicho que Pinillos dice de usted que es usted un hombre absurdo y que viste como un trapero.*
> *– Bueno, pues, a cambio de eso, dígale usted a Insúa que de él habla mucho peor y dice cosas más gordas..."*[6]

Esos testimonios pueden dar idea del carácter combativo de López Pinillos, índole ésta que vemos reflejada en toda su producción teatral que hemos analizado y cuyos resultados presentaremos posteriormente.

Del 18 de abril al 7 de mayo de 1903 –ambos inclusive– firma crónicas desde Sevilla, lo cual nos lleva a pensar que viaja efectivamente por esas fechas a su tierra. Unas averiguaciones nos permiten descubrir que en agosto de este mismo año, ingresa en la Asociación de la Prensa. Por otra parte, son años muy problemáticos en cuanto a supervivencia, y prueba de ello es que se ve obligado a darse de baja en dicha Asociación por falta de pago en marzo de 1905, y no vuelve a figurar otra vez de alta hasta diciembre del mismo año. Lo que conocemos respecto a su labor en esta Asociación son sus desvelos para que se creara una pensión de viudedad; el tema de la penuria del escritor en general y del periodista en particular es recurrente en sus colaboraciones de prensa. Aceptada la iniciativa, la mala o la buena estrella dispuso que su viuda fue la primera en beneficiarse de ella.

[6] BAROJA, Pío: Desde la última... Op. cit., pp. 245-246.

A primeros de 1904 colabora esporádicamente en ALMA ESPAÑOLA, pero su dedicación es la redacción de ESPAÑA, que tiene como director a Manuel Troyano, al mismo tiempo gerente.

El 17 de marzo lo encontramos como asistente al banquete, homenaje que se le da a Galdós en el restaurante Fornos, al lado de personajes como Palacio Valdés, Pérez de Ayala, Martínez de la Sierra, Maestu, Luis Bello. A. Sawa, Luis Paria, Federico Oliver, Manuel Bueno, J. Gómez Baquero, Pío Baroja, los Quintero, Linares Rivas, Azorín, Valle–Inclán, Roberto Castrovido, Francos Rodríguez, Miguel Moya, Ortega y Gasset, entre otros nombres. Las palabras de exhortación de Galdós en el sentido de trabajar con tenacidad por el arte y la ciencia en beneficio del país, eran muy del momento histórico, pero significativas de la misión a la que se veían llamados muchos de aquellos escritores, especialmente la nueva juventud entre la que está Pinillos, ferviente admirador de Galdós, por otra parte. Se trata de la misma juventud que había aplaudido el estreno de Electra. El propio marco en el que se celebra el homenaje sirve de ejemplo a ciertos pesimismos, puesto que ese mismo verano se suicida su dueño, Manuel Fornos. Era un eslabón más, quizá anecdótico de una cadena de sucesos: en abril, muere Isabel II y se produce también un atentado, teóricamente anarquista, contra Maura, pero no tuvo mayor resonancia en lo referente a las consecuencias.

López Pinillos efectúa otro viaje a Andalucía, a Córdoba esta vez, desde donde envía crónicas entre el 25 de mayo y el 3 de junio, ambos inclusive. Estas circunstancias marcan el fin de su colaboración en ESPAÑA. De hecho, su firma deja de aparecer a partir del 3 de junio, fecha de su última crónica cordobesa, "Mi tío Manuel", de carácter eminentemente autobiográfica, a la que ya hemos hecho referencia.

Desde aquí hasta su entrada en EL LIBERAL de Bilbao en 1906 sus datos biográficos escasean, por no decir no aparecen. Puede admitirse que en esta época es cuando contrae matrimonio con Matilde Pardo, una señorita de Carrión de los Céspedes (Sevilla). Encantadora, llenita, guapa y elegante, contrasta con el temple obsesivo, neurótico, celoso y malhumorado de su marido, a quien por otra parte le reconocen generosidad, el don de ser un excelente conversador y de desvelarse por su familia, cuyo valor situaba por encima de todo. Es en Madrid donde se celebra el matrimonio y su hogar queda fijado en Alcalá 125. La madre de Pinillos y una

hermana soltera, Doña Asunción, comparten un tiempo el nuevo hogar hasta que desavenencias con Matilde obligan al escritor a alejar a sus familiares y devolverlos a Carrión de los Céspedes.

En EL LIBERAL, se señala que es Miguel Moya quien había decidido reforzar la plantilla del periódico a raíz de la huelga de ese año. Pretendía con ello obtener tiradas más elevadas de manera diaria. López Pinillos llega a Bilbao y empieza a colaborar en calidad de Redactor Jefe y, con el transcurso del tiempo se hace Director del mismo. Su labor se extiende desde principios de año hasta el 7 de noviembre, fecha de su última crónica. De esa etapa en Bilbao datan sus primeros relatos, si exceptuamos los primeros de VIDA NUEVA: "La vuelta del miedo" y "La apuesta", publicados en LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA del 22 de febrero y 22 de junio, respectivamente.[7]

El 14 de febrero de 1907 aparece ya la primera crónica en EL LIBERAL de Madrid, lo cual implica que se encuentra ya de vuelta en la capital compartiendo redacción con Bueno, Insúa, Répide y otros. De esta fecha data una carta dirigida a Pérez de Ayala. Tiene especial interés por cuanto nos informa de que es López Pinillos quien introduce al escritor asturiano en EL CUENTO SEMANAL, además de ser uno de los primeros en apreciar su calidad de prosista, pese a que por entonces no había tenido ocasión de lucirse mucho en ese terreno. El contenido de la carta es el siguiente:

> *"Sr. D. Ramón Pérez de Ayala:*
>
> *Mi querido amigo: ¿Ha visto usted "El Cuento Semanal"? Pues bien: yo, suponiendo que usted querrá colaborar el la revista, le he hablado a su propietario, y he sido autorizado para pedirle original. Puede usted escribir lo que quiera y enviárselo a Zamacois. Pagan los trabajos a 200 pesetas.*
> *Mi felicitación cordialísima por las cosas que ha publicado usted EL IMPARCIAL. Todas son excelentes y una –"Los señoríos de Azorín"– admirable. Don Ramón, es usted un grande hombre. Ahí va un cariñoso apretón de manos de su amigo y compañero, también grande hombre, ¡qué caramba!*
>
> J. López Pinillos."[8]

[7] Con posterioridad estos relatos y el titulado "Jean y Loló" serán recogidos en volumen juntos y La sangre de Cristo.

[8] PÉREZ DE AYALA, Ramón: Ante Azorín. Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 1964, p. 15 (Ed. Recogida, ordenada y prologada por Joe García Mercadal).

Recogida por José García Mercadal, la carta es por sí misma expresiva y, como dice su recopilador, la novela corta Artemisa publicada poco después

"Confirma que debió aceptar la invitación del gran Pármeno, carácter nada dado a carantoñas ni adulaciones con nadie, hombre recio y leal, del que fui más que amigo, mascota –según él decía– y que como novelista y como dramaturgo merece una resurrección (...)".[9]

La publicación de otro relato, "El charlatán", data efectivamente de este año, el 22 de mayo en LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, y de dos novelas cortas: La sangre de Cristo, que incluye en volumen de igual título los relatos "La vuelta del miedo", "La apuesta" y "Jean y Loló", y Frente al mar, de EL CUENTO SEMANAL, 14 de octubre.

Es cierto que López Pinillos frecuentaba los cafés y las tertulias literarias con grandes hombres de la cultura de la época, y no dejan de referirse a él, como es el ejemplo de Luis S. Granjel en Maestros y amigos de la generación del 98.[10]

La información que tenemos de la última crónica que López Pinillos firma en EL LIBERAL de Madrid lleva fecha de 11 de diciembre, pocos días después de serle concedido a Kipling el Premio Nobel y de nacer su segunda hija, María Luisa, precisamente el 8 de diciembre de 1907. Y es oportuno señalar que la primera, Matilde, nace el 15 de agosto de 1906.

Siguiente un tanto más la vida del flamante escritor, se señala que del 18 al 25 de agosto –ambos inclusive– Pinillos envía crónicas desde Andalucía, desde Málaga en concreto. El 14 de octubre aparece en EL CUENTO SEMANAL "Los enemigos", con dedicatoria a Galdós. Y el 8 de noviembre López Pinillos, que había lanzado y apoyado la idea de un homenaje a Cavia, se queda en Madrid. El encargado de viajar a Zaragoza y asistir al homenaje será Barber, un periodista de la redacción –Asisten los colaboradores– Bueno, Francos Rodríguez, Moya, Gómez de Baquero, Caamaño, Palomero, Vicenti, Ortega Munilla, por limitarnos a unos nombres. Aunque López Pinillos no lo hace, ello no quiere decir que no se compaginaba bien con el difunto escritor. Buena muestra de ello es que un mes antes, López Pinillos había dejado bien claro su admiración hacia Cavia, al tiempo que evocaba sus días de escuela en los cuales el maestro le hacía leer cosas suyas en voz alta. Seguía narrando de la manera siguiente:

---

[9] Ibid. p. 15.
[10] GRANJEL, Luis, S.:Maestro y amigos de la generación del 98. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1981; p. 201.

"Así pues, yo que aprendí a leer leyendo a Cavia y a escribir copiando sus artículos, no iba a desperdiciar esta ocasión de manifestarle mi agradecimiento. (...) Cavia no es un hombre–sillar, es un hombre–globo, y ha subido porque debía y merecía subir. Cavia no es uno de esos idiotas, borrachos de egolatría y de vanidad, que gimen y se arrastran pidiendo honores, para que se conceda a la bajeza lo que no se concedería a la dignidad. Es altivo, es orgulloso, es noble. Tiene derecho a nuestra gratitud; puede exigirla, a cambio de los tesoros de talento que ha repartido con regia prodigalidad."[11]

A medida que transcurre el tiempo, más sucesos van afectando a López Pinillos. Nada más publicado el primer número de la revista PROMETEO, fundada por Gómez de la Serna, muere otro amigo y compañero suyo, andaluz como él: José Nogales.

En otro sentido sus relaciones con Galdós parecen ir bien, prueba de ello es el epistolario que éste le envía a finales del año de 1908, junto con una entrada para asistir al estreno de Pedro Minio[12], a Pérez de Ayala, que ya había publicado Tinieblas en las cumbres, el año anterior, para manifestarle su duelo –con evidente retraso respecto al origen del mismo– por la muerte de su padre, que le había dejado en una situación económica difícil. Las quiebras económicas eran casi la noticia de todos los días y para muchos. Pues López Pinillos había sufrido un descenso económico semejante en su familia. Por lo tanto, comprendía el alcance del problema.

Es interesante aquí transcribir la carta de López Pinillos a Ramón Pérez de Ayala, recogida por García Mercadal en su Ante Azorín. Dice así:

"Sr. D. Ramón Pérez de Ayala:

Mi querido amigo: usted pensará que yo soy una mala persona y un compañero perverso y un egoistón. Pues se equivoca usted. Hace mucho tiempo que deseo escribirle. Y no le he escrito, unas veces porque no sabía dónde se hallaba; otras, porque desdichas de todas clases y preocupaciones tremendas llovían sobre mí; otras –la verdad–, por desidia, y otras, porque me avergonzaba de confesarle mi falta de voluntad.

Perdón por todo. En mí tiene usted un amigo de veras. Crealó usted. Quizá algún día pueda demostrárselo, y ese día gozaré yo lo indecible. Ahora, hace tres días, he sabido por Candamo la muerte de su padre de usted. Algo más me ha dicho, sabiendo lo e%usivamente que le quiero. Su tragedia me ha conmovido hondamente. Le deseo valentía,

[11] LÓPEZ PINILLOS, José: "Mi maestro", en EL GLOBO. Art. Cit , pp. 1-2.
[12] NUEZ, Sebastián de la, y otros: Cartas del archivo Galdós. Madrid: Taurus, 1967.

constancia y resignación. Usted, seguramente, dominará a la fortuna loca, y sabrá recibir a la adversidad como a una amiga que tarde o temprano nos saluda.

Yo pasé de la riqueza –una riqueza relativa– ala miseria, y estoy satisfecho de vivir. Usted, que por suerte no le verá las orejas al lobo, debe derrochar el valor.

Su libro me entusiasmó. Es una soberbia novela. Los sorprendidos –¿mortificados quizá?– fueron muchos. Y a mí Tinieblas en las cumbres no me sorprendió. Esperaba eso de usted, y espero muchas más cosas.

Ahí va un abrazo muy fuerte de su admirador y amigo devotísimo.

S/C Alcalá, 125

J. López Pinillos."[13]

A finales de 1908, el 15 de diciembre, se sitúan los ataques directos contra Azorín, que había impreso a su vida un giro de hombre de derecha y de la burguesía conservadora; lo cual desagradó, aunque quizá sin sorprenderles, a algunos compañeros suyos. Y López Pinillos, que mantenía una postura política de progresista, era uno de ellos. Juntos habían trabajado en EL GLOBO y en ESPAÑA, juntos habían coincidido en sitios e inquietudes, habían luchado por preocupaciones comunes, habían despedido a los mismos amigos. Ahora Azorín había cambiado y López Pinillos, que es incapaz de permanecer en silencio ante semejante incompatibilidad o percance, acusa:

"¿Recuerdan ustedes aquellos pequeños discursos del respetable marqués de la Vega de Armijo, que comentaba con un gracejo humorístico el compañero Azorín?... (...)

Entonces, Azorín, el autor de La voluntad, agria novela donde son los políticos tundidos y bataneados, no pensaba en las glorias de la tribuna. Azorín no prodigaba su verbo, no nos regalaba con las armonías de su voz algo nasal; (...) La oratoria, para el escritor semianarquista, era algo terrible; temía, envidiaba y desdeñaba a los oradores, y burlábase de los elocuentes y reíase de los garrulos. ¡Hablar! ¡Corcusir párrafos instantáneamente, sin pulirlos, sin adobar la frase, (...) ¡Hablar, sin vacilaciones ni perplejidades; hablar sin detenerse, saltando la barrera de una afirmación dudosa, agrupando con arte las oraciones, refrenando a veces el potro cerril de la inspiración!... Imposible, Dios poderoso. Imposible, no siendo una criatura despreocupada, temerosa e ignorante.

¿Es ahora despreocupado, temerario e ignorante Azorín? Ignorante, no; despreocupado y temerario, sí. Nuestro buen compañero se ha convertido en un orador descomunal; nuestro buen compañero, que no dispara aún "pequeños discursos", pronuncia magníficas arengas, sin que le intimide la estupefacción de la Cámara. Y estas arengas, lectores, son lo mismo que las clásicas, con idénticos cimientos, tan

[13] PÉREZ DE AYALA, Ramón: Op. cit. pp. 21-22.

graciosos y tan inútiles. Azorín se ha soltado, y ya sólo le preocupa darle gusto a la lengua. Como un tribuno de aquellos que le suspendían por su inconsciente intrepidez, no medita, no reflexiona, no escoge los asuntos. El caso es hablar gallardamente unos momentos sea de lo que sea, con razón o sin razón, le escuchen o no le escuchen. (...)"[14].

Las inquietudes de López Pinillos van siempre en la línea de la profesión de escritor a la que se ha dedicado resueltamente. El ansia de alcanzar su objetivo le lleva a mantener una postura de combatividad con sus coetáneos, denunciando y condenando sin insinuación alguna todo intento consistente en impedir la realización acertada de su labor. En este sentido, y desde las páginas de EL HERALDO de Madrid, su insistencia sobre el teatro se hace manifiesta. El título del artículo es el siguiente: "El pleito del teatro". Para una comprensión más amplia del escritor sevillano, nos parece pertinente detenernos en este importante texto:

"Azorín, nuestro admirado e ilustre amigo, hace hoy algunas reflexiones sobre la cuestión del teatro Nacional. Dice Azorín que alrededor de este asunto se han creado algunas fantasías que conviene desvanecerlas, que participan de ellas espíritus que se creen liberales e independientes.

¿Cuáles son estas fantasías? El autor de La voluntad asegura que en Madrid hay dos o tres teatros dedicados a la literatura dramática; y que si uno, cualquiera, lleva una obra excelente a esos teatros es seguro que dicha obra será representada. No se mirará su tendencia; importará poco que sea clásica o romántica, que sea reaccionaria o progresista. Si la obra es lo que llaman "teatral", será puesta en escena.

Según parece, los que hemos sostenido lo contrario somos unos "creadores" de fantasías. Y, no obstante, bondadoso Azorín, sostener lo contrario, es decir la verdad. No es seguro, no es ni probable, que una obra excelente sea admitida. Hasta después del estreno no hay obras excelentes para las empresas. ¿Qué las acogerán con júbilo si son "teatrales"? y ¿Qué es lo "teatral"? ¿Lo que distrae, lo que interesa por la habilidad de su carpintería? ¿Son "teatrales" los engendros de Decourcelle y no lo son las comedias de Ibsen? ¿No rodó nueve años, y no se estrenó de mala manera y por chiripa?

Pero esto no importa. No hay que mirar la cuestión desde el punto de vista de la libertad artística, porque un teatro Nacional –según Azorín– "es lógico que sea un teatro restrictivo, abierto sólo a unos pocos, a los ya sancionados y consagrados por el público". ¿Las razones? "Que al ser el teatro Nacional una tradición o un creador de tradición, toda fórmula nueva de arte, toda innovación estética ha de ser de él rechazada. Si no hay tradición ¿Cómo ha de ser nacional este teatro?

[14] LÓPEZ PINILLOS, José: EL LIBERAL, 15-XII-1908.

Si se quiere que él encarne una fórmula de arte, un cuerpo de doctrina estética, un ambiente peculiar ¿Cómo se van a admitir en él fórmulas, doctrinas y estéticas que le nieguen y estén en pugna con el ambiente de la casa?"

Confesamos que esta argumentación elocuentísima nos maravilla y nos suspende. ¿Habla en serio Azorín? ¿Se burla? ¿Por qué no han de ser admitidos los en el teatro Nacional? ¿Es que por ser jóvenes han de apartarse de la tradición española? Y los ya sancionados, por eso únicamente, por estar sancionados, ¿mantienen la tradición? En Benavente, ¿se adivina el espíritu calderoniano? ¿sigue la tradición española, huyendo de innovaciones estéticas y fórmulas novísimas de arte?

Además, eso de que apartándose de la tradición nuestro teatro no sería nacional es una broma de Azorín, que, por lo visto, desea reírse de nosotros. ¿No cambian los hombres? ¿No se renuevan las ideas? ¿No mueren los prejuicios para que otros prejuicios nazcan? Acaso las innovaciones de hoy, ¿no son las tradiciones de lo por venir?

¡Bah! Azorín se burla."[15]

López Pinillos se enfrenta, pues, en relación con el texto anterior, con problemas de muy diversa índole. Con Azorín, la clave de su altercado radicaba en el conflicto de generaciones. Azorín no transigía con que se alteraran las tradicionales formas de teatro español, lo que significaba la repulsa por el grupo de los "nuevos desconocidos" de los que formaba parte López Pinillos. Para aceptar el reto artístico de José Martínez Ruiz, López Pinillos formula un profundo sentido del concepto de tradición dando a entender que abarca el pasado, el presente y el futuro, ya que "¿Acaso las innovaciones de hoy, no son las tradiciones de lo por venir?". Es una pregunta retórica que expresa que López Pinillos denuncia la actitud reaccionaria de Azorín en cuanto a la intención innovadora del teatro español de inicios del siglo XX.

Pero López Pinillos es muy contradictorio consigo mismo: el 20 de abril, tras las muertes del mes anterior de Alejandro Sawa y Chapí, se suma al homenaje a favor de Ricardo de la Vega, el sainetero, pese a haberse prometido no sumarse a ninguno más después del de Fígaro y el de Cavia, y pese a que teme que le critiquen "los jaleadores que en estos casos sólo buscan la notoriedad".

Y de todos modos, el 18 de diciembre de 1908 asiste también al banquete en honor de Hamlet–Gómez, insigne novelista que luego se traduce al alemán.

[15] LÓPEZ PINILLOS, José: " El pleito del teatro", en EL HERALDO, NÚM. 6.629, AÑO XX, Madrid, 22 de enero de 1909, pp. 1-2.

Su vida parece no tener descanso. Entre el 28 de junio y el 11 de julio de 1908 –ambos inclusive– López Pinillos veranea en Pamplona, desde donde envía crónicas al periódico, volcado en la información referente a los problemas de Melilla que conducen a la guerra.

Desde junio hasta enero de 1909 alterna su trabajo en EL HERALDO con colaboraciones en FARO.

Había ciertamente otras actitudes contrarias a las aspiraciones artístico–dramáticas de López Pinillos. Hemos podido acceder por ejemplo a los irónicos propósitos de Benavente al hablar de la literatura joven.

> *"Hay una nueva hornada de escritores jóvenes –de esos que se cartean con D. Miguel de Unamuno en grandes pliegos de papel comercial, cartas que serán algún día como evangelios. Y trabajo le mando al que pretenda concordarlas– que ha llegado a creerse, de buena fe. (...) que en cada uno de sus escritos, palabras y gestos hay virtud para salvar, no sólo a España, sino al mundo y planetas de alrededor. Sólo en ellos está la virtud, lo demás es literatura (...)"*[16]

Efectivamente, profundamente preocupado por los problemas de la recepción de sus obras, del coste de las mismas, López Pinillos se cartea con Unamuno al respecto. Le preocupa saber cuánto cuestan las obras del célebre pensador, el precio por unidad y el precio anual. Además, quiere que le diga cuál de sus libros le ha dado más dinero y lo que piensa de los editores. En suma, todas aquellas dudas que se relacionan con la economía o las finanzas de la producción literaria. Estas alegaciones no carecen de fuente fidedigna, puesto que, con fecha de 14 de diciembre de 1909, claro está, Unamuno dirige una carta a López Pinillos bajo el seudónimo de "Pármeno". Se la dirige como respuesta a una carta anterior de López Pinillos. Unos renglones de esa carta dicen lo siguiente:

> *"A Pármeno*
>
> *No sé hasta qué punto, mi querido amigo y compañero, sea pudoroso el que un escritor escriba de lo que en dinero le hayan producido sus escritos. Es algo así como ostentar los interiores, quiero decir los bajos, no siempre mondos, sino a menudo cazcarrientos, de su vanagloria. Y es por lo que en esto, más que en otra cosa, campea nuestra hipocresía. Pero como no fue nunca el pudor literario virtud*

[16] BENAVENTE, Jacinto: El teatro del pueblo. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1909, pp. 216-217.

que realzara mis otras indudables virtudes, allá va, con su sal de cinismo, lo que me pide.

En una decena de años, desde 1897 en que di a luz mi novela histórica Paz en la guerra –esta guerra es la carlista, como usted sabe–, he publicado diez libros; a razón pues, de 0,8333... por año. Y observe cómo en este decimal aparece una fracción periódica pura, y que se un poquito de matemáticas. De estos diez libros, dos –De la enseñanza superior en España y En torno al casticismo(los regalé, y uno de ellos a un kantiano exaltado, según el Sr. Ugarte, y otros dos (Tres ensayos y Paisajes(casi los regalé, y uno de ellos a una joven viuda muy guapa.

De Paz en la guerra no me queda ya un ejemplar que sea mío; de Amor y pedagogía, el libro para mí más productivo, vendí el original en 2.000 pesetas. Y me quedan cuatro, que son míos, y no porque yo los haya concebido y escrito, sino porque editándolos a mi cuenta me han costado mi dinero.

Entre las muchas nociones claras y precisas que poseo, una de las más claras y precisas es mi noción de la propiedad. Se que mis zapatos son más míos que mis ideas. Es de uno lo que compra, no lo que hace.

De estos cuatro libros llevo vendidos hasta hoy (26 de noviembre de 1909(de la Vida de Don Quijote y Sancho, mi obra maestra, 1.300 ejemplares, que me producen ya 1.745 pesetas; de mis Poesías, otra obra maestra, 525, con un producto de 211 pesetas; del libro De mi país, no tan maestro, 456, con un producto de 120 pesetas, y de los Recuerdos de niñez y de mocedad, muy maestro también, 411, con 270 pesetas. Haga usted la cuenta y verá que, sumando 1.865 a 481, da 1.384 pesetas. Ya sabe usted ¡oh matemáticas!, que más, más menos, da menos. Y como ve el producto de mis libros, es negativo; pero producto.

En resolución, que en doce años de labor literaria mis diez libros me habrán producido 4.000 pesetas, a 400 por año y 333,33... por libro. Y vuelve, observe usted, la fracción periódica pura[...]

Miguel de Unamuno."[17]

El coste de los dramas de López Pinillos viene dado por unidad en el Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana (1901-1930).[18] Entre otros precios, tenemos los siguientes: La red, 3,50 ptas.; La tierra, 30 cts.; El obscuro dominio, 10 cts.; Ardillas y lirones, 20 cts. y La otra vida, 2,50 ptas. si se sumara el precio de de las unidades vendidas al cabo de un año, el resultado sería relativamente equivalente al de los libros de Miguel de Unamuno arriba mencionados. Diremos que esos precios se adecuan a la vida económica de la época de estos autores.

[17] UNAMUNO, Miguel de: Recuerdos e intimidades. Madrid: Ed. Tebas, 1975. pp. 315-318.
[18] Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana (1935-1930). Autores. Tomo III. H. M. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona, 1935, pp. 440-441.

La importancia con la que López Pinillos se asoma al mundo de la literatura de primeros del siglo XX no deja a sus contemporáneos indiferentes. Los hay que valoran su obra, al tiempo que, minusvaloran la de otros de su esfera. Para Felipe Sassone, y a las alturas de 1909, en comparación con otros jóvenes novelistas tales como Ricardo León, Insúa, Hernández Catá, José Francés, Zamacois, por dar unas figuras, un autor de talla que podría ser considerado maestro de los modernos[19]. Ésta es una opinión relevante dentro de las múltiples que venimos actualizando en pro o en contra de nuestro escritor. Muy especialmente, amplía la visión de su producción literaria a su narrativa, aunque de modo sucinto.

Mirando el desarrollo de la labor literaria de López Pinillos desde el punto de vista diacrónico, diremos que lo anteriormente presentado constituye la primera época o época del periodismo. La podemos deslindar y caracterizar, en síntesis, de la manera siguiente: 1900-1909: una riquísima colaboración en las revistas, en los periódicos cuya vocación es la literatura; publicación de importantes artículos y crónicas de carácter autobiográfico; inseguridad en la profesión de escritor; frustración de sus anhelos de hacerse camino en el mundo de la dramaturgia; apuros económicos, lo que dificulta su proceso de escritura, pues en diez años, sólo publica un drama, una o dos novelas cortas, mientras que hace eco en el mundo del periodismo; en lo social y lo humano, relaciones interpersonales dudosas, reflejan uno de los aspectos más recurrentes que iremos desarrollando en el análisis de su teatro: una larga y nutrida tensión dialéctica, puesto que son relaciones a la vez amistosas y conflictivas.

[19] SASSONE, Felipe: La rueda de mi fortuna. (Memorias). Madrid. Aguilar, 1968. p. 342.

1.2.2. 1910-1917: NOVELA, ENSAYO, PERIODISMO Y REAPARICIÓN EN ESCENA:

A partir de 1910, entramos de lleno en lo que consideramos como la segunda época de López Pinillos. A grandes rasgos, se presenta del modo siguiente:

Época de recuperación y del esplendor tanto en teatro como en novela: una abundante y floreciente producción teatral y novelesca, con un éxito en las representaciones de un valor reconocido. Parece adecuado trazar una vista amplia de este panorama. Se corresponde con la época del primer dramaturgo, si sólo tenemos en cuenta la producción teatral.

En efecto, en 1910, López Pinillos vuelve al teatro con Hacia la dicha, estreno llevado a cabo en El Español el 31 de marzo. ¡Han pasado diez años de ausencia de las tablas! El mismo año, escribe y publica su novela Doña Mesalina.

Cuando se imprime Hacia la dicha, lleva la dedicatoria "A Carmen Cobeña y Federico Oliver"; la primera interpreta a la protagonista, Gloria, en esta comedia. Doña Mesalina se escribe entre el 20 de abril y el 10 de junio, un período relativamente breve, si se tiene en cuenta la calidad de la novela.

El estreno de Hacia la dicha augura una carrera artística de éxito para nuestro joven dramaturgo. El comentario del crítico Francisco Flóres García sobre esta obra es un auténtico homenaje que rinde al autor de esta comedia. De título "Vida teatral madrileña", el artículo de Flóres García contiene las valiosas informaciones siguientes dadas al día siguiente del estreno:

> *"José López Pinillos, el brillante escritor que firma sus crónicas en el "Heraldo de Madrid", con el seudónimo de "Parmeno" ha querido volver á probar fortuna en el teatro, y anoche nos dió en el Español una comedia en tres actos titulada Hacia la dicha. (Hace años estró en el mismo teatro un drama titulado "El vencedor de sí mismo")*
>
> *¿salió airoso de la arriesgada prueba? Y digo arriesgada, porque, aunque siempre hay peligro en el estreno de una producción teatral, en el caso de López Pinillos, el riesgo era mayor que el que se corre de ordinario, por tratarse de una comedia que se aparta bastante de la*

vulgaridad ambiente y es reflejo de la vida en su más implacable y dura realidad.

López Pinillos no ttrata de dorar la palabra; y con una honradez artística por extremo laudable, pues, presenta una familia verdaderamente curiosa y repulsiva. Pero vista en la realidad y fielmente copiada, para llegar lógicamente á una solución hermosa y consoladora.

…

El autor de Hacia la dicha, fue llamado repetidamente á la escena y justamente aplaudido al final de los actos segunto y tercero. El éxito, pues, fue excelente.

La ilustre actriz Carmen Cobeña interpretó á maravilla el papel de Gloria, modelo de ingenuidad, de bondad y de resignación, siendo merecedora de ir, como fué; hacia la dicha, y de los aplausos con que fue premiada su exquisita labor.

…".[20]

A través de los anteriores propósitos de Flóres García, podemos apreciar la exitosa recepción del estreno de Hacia la dicha así como el enredado contexto político que era particularmente hostil al tipo de teatro que decidio cultivar y llevar a escena.

En este mismo año, la cuestión literaria y el tema de España se presentan como otras trascendencias en López Pinillos y sus coetáneos. El 27 de enero, publica un artículo de título "Nuestra pereza". El artículo hace referencia a otro de Salaverría acerca del relevante tema de España y los españoles. Los puntos de vista que se expresan a este respecto son discrepantes. El 8 de febrero es Maeztu quien replica a Salaverría, que a su vez lo había hecho antes a López Pinillos. En unas palabras, Salaverría defiende a capa y espada la necesidad de imitar a Francia o Inglaterra y hacer primero nación: huertos, canales, fábricas, escuelas, por no extendernos más; es decir, riqueza y cultura, y luego vendrá lo demás como por ejemplo cuestiones ideológicas, disputas políticas, y más problemas,

[20] [20] FLÓRES GARCÍA, Francisco: "Vida teatral madrileña", en La Voz de Galicia. (La Coruña), 3 de abril de 1910.

eventualmente, lo que tiene como consecuencia complicarlo todo y engañar a los unos y a los otros. Para Salaverría, la solución parece ser un hombre, un partido, para que así se consiga una simplificación de los problemas españoles. Maeztu le rebate y le niega el razonamiento, y le llama conservador inconsciente –"Salaverría es un conservador inconsciente, como lo hemos sido casi todos los seudointelectuales españoles en estos últimos años"–, dice Maeztu. En su opinión, Francia e Inglaterra tienen lo que tienen después de haber pasado por el Renacimiento, la Reforma y la Revolución; después, en suma, de una lucha espiritual. Arguye que entre los españoles no habrá ni cultura ni riqueza "hasta tanto que el pueblo se organice en partido o en partidos radicales (...) Mas para hacer que el pueblo se organice hay que "meter ruido, charlar, discutir", que es lo que Salaverría ha visto aquí al volver y no le ha gustado, por incomprensión o por optar resueltamente por una tendencia distinta.

López Pinillos anticipa la postura de Maeztu y de forma reiterada expresa su desacuerdo con Salaverría. López Pinillos no cree en un hombre, sino en muchos. Su frase lapidaria cobra especial relevancia: "El hombre indispensable de hoy es el dictador de mañana".

Dispuesto siempre a solidarizarse con varios ámbitos culturales de su tiempo pese a no transigir con ciertas consideraciones, López Pinillos asiste al homenaje a favor del orador argentino Belisario Roldán el 11 de febrero; el 24 expresa su desacuerdo porque la empresa del Lara devuelve dos obras de Unamuno –La difunta y La princesa Lambra–.

El 9 de marzo, López Pinillos pronuncia palabras expresivamente elogiosas hacia Gabriel Miró, a la sazón en apuros económicos, otra vez, por haber sido destituido como cronista de Alicante, al tiempo que lanza alguna ironía contra Azorín y contra Canalejas, ahora presidente del gobierno tras la dimisión el 9 de febrero de Moret.

Siguiendo esta profunda tensión dialéctica basada en la nómina de simpatías y antipatías, el 5 de abril y bajo el título de "Sevilla no es así", critica la visión que de la ciudad andaluza había ofrecido Cejador en "Los Lunes" de EL IMPARCIAL, en la que reúne todos los tópicos al uso y con los que López Pinillos no está de acuerdo.

Por otra parte, el año es pródigo en acontecimientos luctuosos. A las muertes de Mark Twain y Björnson en abril, sucede la más cercana a López Pinillos de Hamlet–Gómez el 3 de mayo, del que hace una semblanza dolorida como buen amigo, luchador infatigable y expatriado por necesidad; la del sainetero Ricardo de la Vega el 22 de junio; las de Miguel Saura y Luis Canalejas en octubre. López Pinillos asiste al entierro de este último, dado que era el gerente de EL HERALDO y recién elegido gobernador de la provincia, y la de Tolstoi en noviembre.

El 7 de agosto elogia la novela de Concha Espina Despertar para morir, autora entonces casi desconocida tras La niña de Luzmela.

El 7 de septiembre y con el título de "De enhorabuena", encontramos un artículo contra Burell, flamante Ministro de Instrucción Pública, en el que menciona algún detalle autobiográfico al tiempo que ataca su proyecto de provisión de cátedra:

> *"El Sr. Burell habló ayer a los periodistas de mi humilde artículo sobre la provisión de cátedra. Dijo el Sr. Burell que abandonaría su poltrona antes de contribuir al empobrecimiento de la enseñanza; dijo también que mis afirmaciones eran infundadas, y dolióse de que no le conocieran sus compañeros, de que no supiesen que la justicia ha sido y será la norma de su conducta. Estas palabras del Sr. Burell –¿por qué ocultarlo?– me escuecen y me apenan. Yo soy un entusiasta admirador del ilustre periodista; yo estuve en EL GRÁFICO dos semanas a las órdenes del brillantísimo escritor, y le vi cuatro o cinco veces, y me conmovió su verbo luminoso en varias ocasiones y hasta colaboré con él –porque él hizo el artículo y yo los telegramas– en aquel "romano" asunto de la lucha del tigre y el toro en San Sebastián. Yo no he olvidado aquellos días; yo no he olvidado ciertas nobles acciones del Sr. Burell, y mientras el cuerpo me haga sombra, yo no podré olvidar que, cuando salí de EL GRÁFICO, para favorecerme, quiso poner en mis manos un folletín de Agricultura, exponiéndose a que leyeran los curiosos que la lechuga es un gran árbol de adorno; que no hay jamón más suculento que el de la cochinilla, y que el guano –como asegura el personaje de Mark Twain– es el pajarito que más favorece a los agricultores.*
>
> *¿Cómo no he de recordar yo todas estas cosas, ardiendo en gratitud? Y ¿Cómo no ha de conmoverme la gentil cortesía del maestrazo que me llama compañero? ¡Compañero! ¿De comer almejas? ¡Que Dios le bendiga, Sr. Burell!*
>
> *Yo admiro al Sr. Burell; yo quiero al Sr. Burell; yo le pongo sobre mi cabeza y hágole un huequecito en el nectáreo de mi corazón. ¿Cómo, pues, iba yo, gorrioncillo insignificante, a querer molestar al águila? Hice mi artículo con cierta indecisión; pero seguro, en el fondo, de que siendo el Sr. Burell un hombre justo, no había de molestarle. Le ha molestado; mas, por lo visto, el origen de la molestia*

no fue la verdad de la crónica, sino su falsedad. Es decir, que cuantos han leído el decreto se han equivocado.

Con júbilo hacemos esta confesión, y con júbilo aseguramos –porque nos inspira una confianza absoluta el bondadoso y genial maestro Burell– que ese decreto será retocado para que en lo sucesivo nadie vuelva a equivocarse.

Estamos, pues, de enhorabuena. Todos: los eminentes opositores, que no serán sacrificados al favoritismo; el Sr. Burell, que será loado una vez más por las personas que mejor pueden estimar su inteligencia, y yo, que me doy el gustazo de mover el turíbulo ante una reputación digna del incienso".[21]

Apenas pronunciadas esas palabras Burell será uno de los ministros sustituidos. El suceso tiene lugar precisamente el 2 de enero de 1911. Quien le reemplaza es Amós Salvador. Es de subrayar, sin embargo, que los cambios ministeriales se producen con gran rapidez. Así es como, dos meses después, a consecuencia del debate abierto en el gobierno por el proceso a Ferrer en Barcelona, varios ministros son sustituidos, si bien Canalejas sigue presidiendo el gabinete, y entre ellos Amós Salvador, que cede el puesto a Amalio Gimeno.

Como los años anteriores, no faltan las noticias de las muertes relevantes este año. Forman parte de la lista que no vamos a alargar Carolina Coronado, Joaquín Costa, Fernández Shaw o los suicidios de Emilio Salgari y de la pareja Paul Lafargue–Laura Marx.

El 24 de febrero publica López Pinillos "El ladronzuelo" en EL CUENTO SEMANAL y escribe entre marzo y abril Las águilas. Dedica esta novela antitaurina a Miguel Ferrero y la subtitula "De la vida del torero". Entre el 3 y el 19 de junio viaja a Granada. Desde allí, envía crónicas que coinciden en el tiempo con la salida a la calle de su mencionada novela. Su coste es de tres pesetas con cincuenta céntimos.[22]

1912 empieza con sucesos de tono feliz: nuestro autor felicita, larga y cariñosamente, desde EL HERALDO a los escritores aludidos en el siguiente título: "A los héroes de la pluma". Reciben la felicitación los poetas Unamuno, Villespesa, Marquina, Catarinen, por no comer con los versos. De igual forma elogia a dramaturgos que tampoco lo hacen, y se resiste a dar nombres. Comenta, además, que su comedia Hacia la dicha le granjeó 21 duros. Dirige palabras

[21] LÓPEZ PINILLOS, José: "De enhorabuena", en EL HERALDO del 7 de septiembre de 1910.
[22] Véase Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana (1901-1930). Autores, t. III. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona, 1935, p.440 y ss.

laudatorias a los novelistas, diciendo que son los mayores héroes. Cita el caso preciso de Pereda; la condesa de Pardo Bazán; Palacio Valdés y Pscón que han escrito por darse y darnos gusto; Galdós vive en una casa modestísima. De los jóvenes este escritor hace la siguiente pregunta:

> *"Valle–Inclán ¿ganará con su prosa estupenda lo que gana un jefe de negociado?... Baroja, el agudísimo observador, ¿se iría de holgorio a Inglaterra y a Italia, con su Inseparable guitarrilla, si no fuese panadero?... Ricardo León, ese prodigio de talento y de alegría, que escribe como Fray Luis, que tañe la vihuela como Ciges Aparicio y que se divierte con el vigor de un diablo, ¿Podría prescindir de los ingresos que le proporcionan sus tareas burocráticas? Y los demás, exceptuando a los vareadores de la pornografía, ¿viven de sus novelas?".*[23]

La respuesta de López Pinillos es un no rotundo y contundente. Pero ello no excluye que por su parte no intente vivir de su pluma. Es obvio que sobrevive con el periodismo y que irá tanteando el camino de la novela sucesivas veces antes de abandonarlo definitivamente por el teatro, con el que sí conseguirá unos ingresos no menos importantes al final de su vida. En marzo se estrenan dos obras casi al mismo tiempo: El burro de carga el día 4 en el Cervantes, con dedicatoria a Ricardo Simó Raso, el actor que interpreta al protagonista, y La casta el 13 en El Español, dedicada a Manuel Martínez Conde, de la empresa de este mismo teatro.

El eco de El chiquito de los quiebros se hace manifiesto y arrollador con fecha de 27 de septiembre, en LOS CONTEMPORÁNEOS.

El 3 de noviembre se adhiere, sin asistir, al homenaje que se da en el Café Inglés a Antonio Rodríguez Lázaro, elegido diputado por Santa Cruz de Tenerife y que había sido redactor de EL LIBERAL. Es una muestra más de sus compañeros que van medrando merced a la política y que se repite en caso como Azorín o como Francos Rodríguez, por dar algunos nombres. Todo ello traduce el alejamiento de López Pinillos de la política activa. Ahora bien, la política activa le podría dar buenos frutos. Se nota que su alejamiento de esta esfera fuerza, junto a su carácter, su aislamiento de los últimos años. Manuel Bueno lo hace notar ya en EL HERALDO a raíz de la crónica teatral que le dedica a La casta el 14 de marzo:

[23] LÓPEZ PINILLOS, José: "A los héroes de la pluma", en EL HERALDO de enero de 1912.

"Conocí a Pinillos en la redacción de VIDA NUEVA, hace años. ¿Cuántos? No lo sé; muchos.

Al frente de aquel colega, que nuestra desidia dejó morir estaba en aquella sazón Dionisio Pérez, que era el mismo gran periodista que es hoy, intencionado y profundo. Pinillos empezaba a airear su firma. De su espíritu desbordaba la efusión juvenil, la misma efusión que ahora, un poco agriado por las injusticias de la vida, disimula este amigo mío detrás de una epidérmica, agresiva y blasfemadora misantropía.

Anoche, Azorín y yo evocábamos aquellos tiempos inolvidables, y el joven y ya ilustre maestro y yo coincidíamos en la amargura de las reflexiones. Ser escritor en España es exhibir la forma más pueril de la vanidad.

Implacable conmigo mismo, yo he querido demostrar, además, que existe otro modo de perder el tiempo estérilmente, y me he hecho canalejista en política; lo que equivale a ser fabricante de telescopios en el Senegal. Pinillos, más avisado, se contenta con profesar la literatura. Ello quiere decir que el castizo prosista es más avaro de su tiempo.

Yo le exhorto a que persevere, a que no contraiga ilusiones políticas y a que, en último extremo, si las contrae, se vaya con Lerroux o con Melquíades Álvarez, los cuales, por lo menos, tasarán en lo justo el vigor mental del brillante escritor y la nobleza de su espíritu (...)".[24]

En cuanto a la segunda intencionalidad anecdótica de Manuel Bueno a propósito de Melquíades Álvarez, nos lleva a hacer el mismo recordatorio. Nació Melquíades Álvarez en Gijón en 1864, igual que Lerroux, y murió en 1936 en Madrid. Político español como su coetáneo Lerroux, fundó el Partido Reformista en 1912. Intentó una política conciliadora y no comprometida que le acarreó problemas en la época de la República. Fue contrario a los movimientos revolucionarios de 1934.

Se comprende, pues, las alusiones de Manuel Bueno: ve en López Pinillos o un literato puro, o un potencial político con ideas republicanas o reformistas, que pueden plasmarse en un confusionismo ideológico. Resumiendo, los propósitos de Manuel Bueno pueden considerarse como una advertencia suave dirigida a nuestro escritor que no transige con ninguna injusticia de la vida. Parece ser que López Pinillos es, o demasiado bueno, o demasiado idealista, por lo menos para Manuel Bueno.

En abril de 1913 López Pinillos asiste al homenaje de Enrique García Velloso, crítico argentino de LA NACIÓN y de CARAS Y CARETAS, además de dramaturgo. También toman parte en esta celebración Valle, Tallaví, Martínez

Sierra, Francos Rodríguez, los Quintero, Insúa, Marquina, y nos limitamos a esos nombres. El 4 de mayo, forma parte de quienes van al entierro de Luis Morete, compañero y diputado, y en donde coincide de nuevo con Valle, Vicenti, Bueno, Castrovido y un largo etcétera. El 16 de mayo se estrenó en el Español, El pantano. Dedica la obra a José Tallaví que, como es habitual cuando se trata de dedicatorias a actores, había interpretado a Juan, el protagonista del drama. Después del estreno, pasa un largo y placentero verano en Santander. Desde allí, envía crónicas firmadas por "PUCK", entre el 3 de julio y el 4 de septiembre. "PUCK" es el seudónimo artístico que utiliza de momento nuestro escritor. De regreso a Madrid, coincide una nueva crisis de gobierno, pues Maura se había retirado de la política en enero, Moret había muerto ese mismo mes y Dato es nombrado ahora Presidente del Gobierno conservador, con la presentación por parte de López Pinillos en nombre de Tallaví, a la Comisión de espectáculos presidida por el alcalde, de su proposición para el teatro Español. Pero esta proposición es rechazada porque en ella "no se determinaron exacta y concretamente los ofrecimientos", mientras que es aceptada la de Nieves Suárez. Tanto en una como en otra el director artístico propuesto era Galdós. López Pinillos, dolido por la decisión, publica el 27 de octubre un artículo, "La proposición de Tallaví", en el que desmiente punto por punto los hipotéticos argumentos en los que se basó el rechazo de la proposición. Tras esto, estrena en noviembre Nuestro enemigo, dedicada esta vez a Enrique Borrás.

No podemos pasar por alto las circunstancias del año 1914, siquiera las que encajan con el desenvolvimiento de López Pinillos. De este año, data "La muerte del tordo", diálogo teatral incluido con posterioridad en el volumen publicado con el título Frente al mar. El 24 de noviembre, asiste a un banquete en honor de Federico Oliver y Enrique Borrás por el éxito de Los semidioses. También en la vida familiar, se da una noticia, de carácter feliz: nace el tercer hijo de López Pinillos, Luis. Fuera del recinto familiar, el año marca un acontecimiento de alcance internacional y universal: la I Guerra Mundial.

El año 1915 da comienzo con las muertes de Catarineu y Ricardo León, a las que seguirán en un mes la de F. Giner de los Ríos. La labor literaria de López Pinillos florece con el estreno en febrero en El Español de La otra vida y publica

[24] BUENO, Manuel: Sobre la crónica teatral dedicada a López Pinillos, en EL HERALDO del 14 de marzo de 1912.

más tarde en volumen Ojo por ojo, dedicado a Martínez Sierra, que incluye diversos relatos: "Los enemigos", ya publicado en EL CUENTO SEMANAL, "El paseo de Petronila", "El ajo", "Los perseguidos", "Un hombre digno", "La fuente", "La justiciera" y "Vida nueva", siendo estos tres últimos, en realidad, diálogos dramáticos o breves dramas.

A raíz del estreno de La otra vida, conocemos una carta de Ruiz Contreras, fechada el 8 de febrero y en la que establece el juicio de valor siguiente:

"A José López Pinillos

El viernes por la mañana su envío, una cartita donde se dice "ahí va una butaca", pero sin la butaca; debió de quedar en Contaduría.

Precisamente aquella noche debía yo ir a cenar al Palace y me pareció delicioso aprovechar la salida tan lindamente, ya que mi salud apenas me permite verme en la calle a esas horas; pero al salir del Palace me sentí de tal modo fatigado y soñoliento que me pareció la mía, pésima disposición para oír y juzgar un drama. Vine a casa y me acosté a las diez.

Ya sabe cuánto admiro sus producciones teatrales y novelescas, y cuánta es mi seguridad crítica; y afirmo que de usted me prometo excelentes obras. Tiene usted la condición esencial de que la inmensa mayoría de nuestros literatos carecen: fuerza, "masculinidad"; pero estas dotes preciadas y precisas, hasta el presente le perjudican por exceso. Tal es mi creencia, y se lo repito una vez más con el firme propósito de contribuir a que se corrija.

Endúlcese usted un poco. La vida es muy dura, muy amarga, muy feroz, pero... ¡no tanto!

Sí, procedentes de otro planeta más apacible, comenzáramos de pronto a vivir como vivimos, ese realismo, siempre cruel, sería la verdad única; pero en lucha incesante, a todas horas y en todos los terrenos, adquirimos una conformidad, un acomodamiento, que nos lo hace todo tolerable. ¿No advierte usted la diferencia entre la manera de considerar y de sufrir los accidentes trincheras. No sólo es un hombre de negocios de la catástrofe actual en un principio y a los seis meses de hallarnos sumergidos en horrores?

Trato a la esposa de un soldado francés que desde los primeros días está en las muy lucrativos; también es un refinado, un artista. Bueno. Pues... asombra la lectura de las cartas que garrapatea... cuando puede; la naturalidad con que relata escenas crispadoras; la sencillez con que pide chorizos de "tal marca", turrones de "tal clase", golosinas de todos los géneros. ¿No le parece a usted algo frívolo y algo trágico todo esto? La realidad corriente nos obliga a un encogimiento de hombros que nos permite soportar enormes cargas.

Los personajes de usted, como los de un Zola, como las figuras de un Rembrandt, acusan demasiado la sombra; no por falta de "claridad en la concepción", sino por exceso de energía. Oprimen con vigor el lápiz y profundizan el trazo, como si temieran que se borrase. Nuestro

público, el público de nuestra época, es como ese pobre soldado que ha visto caer a centenares de compañeros, mientras espera un balazo... como si fuera un "bombón", y diluye resignado en la horrible tragedia un tanto de frivolidad. Compadezcámonos de su difícil situación y procurémosle alguna golosina entre disparo y disparo. No seamos acres con él, ya que no le impresiona (o se propone que no le impresione) su desventura.

Es el secreto de France, pero él no tiene la fuerza de usted. ¡Qué bien la administraría si la tuviera! Usted la derrocha".[25]

Las luchas por el poder político o por los mejores puestos y cargos sociales convierten la escena gubernamental en vaivenes insospechables. Y es que una auténtica crisis ministerial sucedida en el mes de diciembre, lleva al poder a Romanones y de nuevo, hace de Burell el Ministro de Instrucción Pública. A su lado, Francos Rodríguez es nombrado Director General de Correos y Telégrafos. De esta época tenemos constancia además de la amistad de López Pinillos con Juan Belmonte García, celebérrimo matador español, sevillano como el propio López Pinillos. De él, tenía en su casa un busto dedicado.[26]

El período siguiente, el que consta de los dos años posteriores es, en torno a López Pinillos, un hervidero de sucesos luctuosos. Señalemos ante todo que en este momento es cuando publica Cintas Rojas en LA NOVELA CORTA y El luchador, dedicado a Miguel Moya. A partir de aquí, López Pinillos se entera de continuos tristes sucesos de su entorno. En febrero de 1916 mueren Rubén Darío, Cavia y su amigo, el actor Tallaví; en marzo Granados, víctima de un bombardeo alemán cuando regresaba en barco a España; en el mes de mayo, a Saint–Aubin le toca cumplir su destino. Era compañero y redactor de EL HERALDO, al tiempo que pintor. Y por si fuera poco, el 2 de septiembre, se suicida su amigo Felipe Trigo. Otra muerte de resonancia familiar con López Pinillos es la de su antiguo ídolo José de Echegaray, el 15 de septiembre. Muere el dramaturgo del melodrama efectista de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del XX., entre otras muertes.

Poco después, el 1 de octubre, fallece Alfredo Vicenti, Director de EL LIBERAL. El 16 de noviembre, la tierra se abre bajo los pies de "Zeda", lejano "protector" de López Pinillos de otros tiempos. Contra la voluntad de Pinillos y por ironía del destino, Gómez Carrillo, con quien mantenía sus diferencias y sus

[25] RUIZ CONTRERAS, Luis: Día tras día. (Correspondencia particular: 1908-1922). Madrid: Aguilar, 1950. pp. 159-160.

relaciones binarias, es nombrado nuevo Director de EL LIBERAL en sustitución del difunto Vicenti. López Pinillos no asiste al banquete con motivo de ese acontecimiento, celebrado el 11 de octubre; asimismo, su denostado Burell se beneficia de la promoción en Política como Ministro Intermitente de Instrucción Pública, pues entra en la Academia, gracias, sin duda, a su puesto político de Ministro de Instrucción Pública.

En 1917, tanto en el ámbito literario como político, López Pinillos es testigo de escenas patéticas y desalentadoras, parecidas a las de los años anteriores. Muere en accidente ferroviario Flores García. Asiste a su entierro. El 20 de abril, después de la crisis del gabinete Romanones, García Prieto pasa a ser nuevo Presidente, y nombra Ministro de Instrucción Pública al inevitable Burell, mientras Francos Rodríguez ocupa la cartera de Gobernación en lo que parece una carrera en ascenso. En junio se produce otro cambio de Ministros: cesan los precedentes, hecho propiciado por el nuevo Presidente, Dato. En el mes de noviembre una nueva crisis lleva otra vez a la presidencia, tras un intervalo de horas en que la ocupa Maura, a García Prieto. En diciembre, Francos Rodríguez ejerce como alcalde de Madrid.

En el extranjero, los acontecimientos no dejan a nadie indiferente. Entre otros sucesos de envergadura, el asesinato de Rasputín, la abdicación de Nicolás II y la revolución en Rusia, marcan unos meses en los que la agitación producida por dichos acontecimientos contagian a la población y levantan todo tipo de expectativas. En medio de esta situación la crisis personal de López Pinillos aumenta con un hecho desgraciado: su hijo Luis interna de meningitis tuberculosa, lo que le provoca un retraso mental del que nunca se repondrá. Posteriormente, veremos en el desarrollo de los temas cómo esta situación, esta situación familiar se reflejará en algunas de sus obras.[27]

Si bien muchos ven en él un hombre tumultuoso según venimos exponiendo, López Pinillos no se resiste a prestar auxilio a sus amigos o a los que padecen algún abuso en su entorno. Por ejemplo, tras haber mencionado las dificultades que encontró para estrenar durante muchos años, Ruiz Contreras cuenta cómo López Pinillos compartía con él las circunstancias del estreno de sus

---

[26] CHAVEZ NOGALES, Manuel: Juan Belmonte, matador de toros. Madrid. Ed. Estampa, S-F, p. 93.

obras. Pues Pródigo y Los padres y los hijos de Contreras habían sido objeto de rechazo de parte de los hombres del 98, entre otras trabas. En Medio siglo de teatro infructuoso, Ruiz Contreras recuerda la postura denegatoria de los noventayochistas y el apoyo que recibió de López Pinillos:

> *"Más adelante, mi excelente José López Pinillos, que disfrutaba ya de algún valimiento, lamentó en un círculo amistoso que mis obras no se vieran representadas. Proponía, con el concurso de actores y actrices bien dispuestos, organizar una representación de Los padres y los hijos... cuando lo supe agradecí la buena intención, tan infructuosa como las de todos los que trataron de ayudarme."*[28]

De este modo, se puede ver en el hilo productor del quehacer literario del escritor sevillano una nueva época, la tercera.

1.2.3. TERCERA ÉPOCA: 1918-1922

El cúmulo de circunstancias hasta aquí destacadas influyeron notablemente en el ánimo de López Pinillos. En la órbita literaria que más nos interesa, ello supone un cambio drástico en la labor del escritor, configurando una línea divisoria en su producción. En efecto, de ahora en adelante, se dedica López Pinillos exclusivamente al teatro. Apuesta por el triunfo en la escena, hasta el punto de abandonar la novela y por último, su trabajo periodístico en EL HERALDO. En él, su firma aparece por última vez el 5 de diciembre de 1918. En los años siguientes ya no figura, como tampoco se ve en la relación de redactores que se da el 23 de septiembre de 1920. Fuerza es, a estas alturas, hacer constatar que la única prosa no dramática que publica a partir de El luchador (1916) son las colecciones de artículos periodísticos y de entrevistas cuya redacción se remonta en algunos casos a sus inicios periodísticos, con una visible incidencia en la crónica sentimental o en la pintura de personajes famosos o raros: en 1917, Lo que confiesan los toreros, dedicada a Antonio Sacristán; y casi con seguridad Hombres, hombrecillos y animales; en 1920, Vidas pintorescas. Gente graciosa y gente rara con dedicatoria "A DON ARMANDO PALACIO VALDÉS. Maravilloso pintor de tipos populares. Con sincera

[27] Los autores de esta época parecen compartir las mismas experiencias, o ser víctimas de ellas. Es curioso. Pues alusivamente, señalamos que Valle y Unamuno atraviesan la experiencia de un hijo muerto, y López Pinillos con esta otra no menos traumática. Todas ellas influyen en su obra.

devoción"; Los favoritos de la multitud. Como se conquista la notoriedad, "AL MAESTRO JULIO ROMERO DE TORRES. Con toda mi admiración"; y En la pendiente. Los que suben y los que ruedan, "A DON JOSÉ ORTEGA MUNILLA. Gala del periodismo español. Muy devotamente".

Por lo tanto, 1918 significa una nueva época, la tercera que presentamos en la producción literaria de López Pinillos. Es la época del quehacer teatral –1918–1922– Es un momento de éxito ascendente, de perfeccionamiento técnico. Será interrumpido, desgraciadamente, por el destino, un momento truncado por la muerte del escritor. A lo largo de 1918, estrena A tiro limpio, que dedica a Aurelio Romeo y Casimiro del Valle; Los senderos del mal, a Eduardo Yañez; Las alas, coincide aproximadamente con la muerte de Luis Bonafoux; y Esclavitud, la dedica a Enrique Borrás. El éxito de esta última obra vale un banquete a López Pinillos y se celebra el 29 de diciembre en el Ritz, cuando en Europa se acababa de firmar el fin de la guerra. España sigue con las crisis ministeriales y los cambios de gabinete.

En 1919, alentado por el éxito de Esclavitud y por la solvencia económica que le aporta, Pinillos estrena Caperucita y el lobo y La red, que dedica, respectivamente, a José Vallejo y a Manuel Bueno. Sigue, pues, manteniendo una postura ecléctica entre la comedia amarga y el drama rural, lo cual enriquece la tensión dialéctica que representa aquí su forma de ver y de entender el teatro, y que desarrollaremos posteriormente, a nivel temático. ¿Busca "triunfar" en ambas formas o es la expresión de la vacilación? Lo que diremos a estas alturas es que López Pinillos cultiva las dos formas con el mismo ahínco, con el mismo espíritu crítico.

No bien entra el año 1920, fallecen los personajes más admirados por él: Galdós, Mariano de Cavia y Miguel Moya. A fines del año, estrena El condenado, obra que dedica a Francisco Morano. También sale a la luz Como el humo, que dedica a Roberto Castrovido. Poco después, en enero del 21, se hace posible el estreno de La tierra, con dedicatoria a Melquíades Álvarez. Resulta ser verdaderamente un éxito estrepitoso. Los eslabones de la cadena de cambios que se repercuten ocupan de nuevo la actualidad. Y es que hasta la nueva tipografía de EL HERALDO, así como las maniobras sustitutorias en la redacción y en los

[28] RUIZ CONTRERAS, Luis: Medio siglo de teatro infructuoso. Madrid. Soc. Esp. De Librería.

colaboradores son sintomáticos de nuevos tiempos. Parece ser que se ha liberado totalmente de su compromiso. No asiste al homenaje a Francos Rodríguez el 26 de marzo, tampoco está en el de Ortega el 19 de noviembre, celebrado en Pombo. Las figuras son ahora distintas, pese a alguna que otra repetición: Diez–Canedo, Bergamín, Chabás, Domenech, Azorín, Juan Ramón Jiménez, A. Abril, por citar algunos nombres. Los acontecimientos se precipitan y cobran el cariz de signos premonitorios: el asesinato de Dato, la subida posterior de Maura, que dimitirá en marzo del 22, Francos Rodríguez, Ministro de Gracia y Justicia, la guerra de Melilla o Pío XI como nuevo Papa, preceden, entre otros hechos relevantes, a la muerte de López Pinillos.

En el mes de diciembre, estrena El caudal de los hijos y la dedica a María Guerrero, pero por estas fechas, comienza a resentirse su salud: padece frecuentes molestias e indisposiciones. El Dr. Marañón le descubre una bronquitis y le aconseja un viaje a Andalucía para recuperarse. En enero López Pinillos marcha con su familia a Carrión de los Céspedes. ¿Es realmente para recuperarse? ¿No vio el Dr. Marañón que su estado de salud era tal vez irreversible? De cualquier manera en Sevilla, el Dr. José González Meneses realiza un diagnóstico distinto que parece confirmar lo que en realidad padece: cáncer de pulmón. Avisa a su mujer. Vuelve a Madrid y pensamos que termina Embrujamiento con una energía frenética. En el mismo sentido, intentaría acabar La nariz. Su estado empeora: los dolores son agudos y los vómitos de sangre habituales. La Asociación de la Prensa para la adquisición de medicamentos le concede préstamos. Para intentar calmarle los dolores, le inyectan morfina con frecuencia. Final y fatalmente, un último vómito acaba con su vida un día del mes de mayo del mencionado año 1922. No pudo concluir su postrera obra; serán los Quintero quienes, a iniciativa propia y sin aguardar de nadie ninguna ventaja material, deciden llevarla a cabo dejando sus huellas con un cambio de título: Los malcasados. En nuestra introducción, hemos visto las discrepancias que existen sobre las fechas exactas de nacimiento y de fallecimiento de López Pinillos, nos referimos a los días sobre todo, ya sea con José Carlos Mainer, Gregorio Sanz García, ya sea con Antonio Castellón[29]. Ello

---

1930. pp. 265–266.

[29] MAINER, José Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España. (nota 1890-1950). Op. cit.
SANZ GARCÍA, Gregorio: Diccionario universal de efemérides de escritores (de todos los tiempos). Op. cit.
CASTELLÓN, Antonio: El teatro como instrumento político en España (1895-1914). Op. cit.

subraya que José López Pinillos no tuvo realmente biógrafos después de su muerte. Es de interés hacer resaltar que sus últimas obras dramáticas suyas carecen de dedicatoria; se trata de: La otra vida; Las alas; Embrujamiento y Los malcasados. Una rápida ojeada a las necrológicas del día siguiente muestra las circunstancias de su entierro: presiden el duelo el hermano y el cuñado suyos; Francos Rodríguez como presidente de la Asociación de la Prensa; Carlos Arniches y Serafín Álvarez Quintero por la Sociedad de Autores, y Miguel Muñoz por el Sindicato de Autores. En el féretro, se distinguen tres coronas: una de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, otra de la empresa del teatro Infanta Isabel y otra de Enrique Borrás. Sobre el ataúd, un gigantesco pensamiento, dedicado a López Pinillos, por la célebre bailarina "Perla Negra". La relación de asistentes es extensa: Francos Rodríguez, Castrovido, Camba, Palacio Valdés, Cheriff, Rocamora, los Quintero, Répide, De la Fuente, Arniches y toda la junta directiva de la Sociedad de Autores Españoles, Royo Villanova, Ardavín, Sánchez Vidal, Mir, Catá, Insúa, García Mercadal, Cabestany, López del Oro, todo el personal de la Sociedad de Autores, Marquina, Vives, Muñoz Seca, Asenjo y Torres del Álamo, J. y A. Lapeña, Martín Díaz, J. Arpe, Berbete, Aceval, Vergudo, Contreras, Manuel Bueno, Ródenas, Rodolfo Gil, Escalante, Indalecio Prieto, Ricardo Fuente, Millán Astray, Taberner y Perdiguero, Baldomero Argente y toda la horda de la relación de EL HERALDO. La lista podría alargarse más.

En términos generales, la prensa destaca en López Pinillos su admirable condición de luchador, dotado de "una voluntad de hierro puesta al servicio de una inteligencia clara y luminosa, capacitada para los mayores empeños literarios"[30]. Además, pone de manifiesto su personalidad llena de vigor y valentía, y como rasgos temperamentales la generosidad, la bondad, la sinceridad, la honestidad y el ingenio, junto a su mal humor o su misantropía. Se puede ver también que en otra circunstancia, LA LIBERTAD, por ejemplo, aparte de pasar revista a sus valores personales y literarios, indica que su novelística, de gran talla, ha quedado subyugada y rebajada por el teatro. La nómina de los asistentes al entierro de López Pinillos traduce por sí sola la importancia de este escritor del primer cuarto del siglo XX.

[30] EL SOL, 12 de mayo de 1922.

Siguiendo la valoración de la producción literaria de López Pinillos, existen más actitudes que abogan por ofrecernos un panorama bastante amplio de la recepción de sus obras. Aparte de las ya mencionadas, el hecho de que López Pinillos fue "*un jovial descontento*"[31], según Tomás Borrás, constituye un elemento de importancia en la biobibliografía de nuestro escritor, en la medida en que subraya un estado anímico ambiguo de parte de nuestro autor, prueba de la complejidad de su horizonte de expectativas.

Podemos limitarnos, por fin, a la ponderada consideración de Sainz de Robles hallada en LA ESTAFETA LITERARIA con el título: "Raros y olvidados". Ya nos detuvimos en este artículo en nuestra introducción, y no por ello sería inapropiado contemplar aquí los aspectos inherentes a su biobibliografía y a la recepción de sus esfuerzos literarios por sus coetáneos o la crítica de su tiempo.

Antes de pasar al análisis de su obra, fijémonos en los seudónimos artísticos de López Pinillos. Es de notar que abandonó definitivamente el primero "PUCK", y optó por "Pármeno", que conservó hasta su muerte. Como dijimos en la introducción, López Pinillos fue admirador de Fernando de Rojas en su tragicomedia La Celestina, obra que sabía de memoria y de la que tomó el seudónimo de su predilección: "Pármeno". Como Sempronio, "Pármeno" era servidor de Calisto en la citada obra de F. de Rojas. Pero ¿por qué optó por "Pármeno"? Es Sainz de Robles, en la LA ESTAFETA LITERARIA mencionada con anterioridad, quien nos da las claves de esta elección:

> *"A Pepe López Pinillos lo que más le... "podía" era lo blandengue y azucarado, así fuera manjar de dioses y cachito de gloria celestial...*
>
> *Como, en verdad que el espejo le recordaba a diario, él no era, ni por reminiscencia, un Calisto, hermoso y rico y romántico mancebo, decidió tomar como seudónimo "llamativo" el de Pármeno –con acento en la á–, uno de los dos incondicionales servidores de Calisto; sí, precisamente el criado más inclinado al mal, a la trapatiesta, a la tremebundez, a la bellaquería; porque el otro criado, Sempronio, era criatura grosera y primitiva. Posiblemente Pinillos se fió más que de la realidad de Pármeno –con acento en la á–, de las nobles palabras que pronunció Calisto como oración fúnebre: "Eran valientes y atrevidos, y una vez u otra ello debía costarles la vida..."*[32]

[31] LA TRIBUNA, 30 de marzo de 1918, justamente después del estreno de Los senderos del mal.
[32] SAINZ DE ROBLES, Francisco C.: "Raros y olvidados", en LA ESTAFETA LITERARIA, nº 441, Madrid, 1 de abril de 1970, p. 20.

La evolución de la palabra "Pármeno" a "Parmeno" tiene su explicación en la broma que el crítico Pascual Tarrero gastó a López Pinillos, broma con sentido irónico con la que Tarrero aclaró que "Pármeno" expresaba sentimientos elevados de intenciones nobiliarias. Lógicamente, tal comprobación era paradójica al propósito del humilde dramaturgo sevillano. Tomó la broma en serio e integró el cambio, convirtiendo la palabra proparoxítona en palabra paroxítona. Desde entonces, el nombre de uno de los servidores de Calixto en La celestina de Fernando de Rojas "Pármeno", perdió su acento y se hizo "Parmeno", para designar ya no al criado, sino al dramaturgo cuya obra nos ocupa. En LA ESTAFENA LITERARIA, Sainz de Robles actualiza esta circunstancia en su artículo "Raros y olvidados":

> *"A Pinillos tuvieron que quitarle de las manos crispadas el cuello de un simpático y zumbón periodista de LA CORRES, Pascual Tarrero, a quien deseaba estrangular por algo en verdad increíble. Pinillos presumía de su Pármeno -con acento en la á- hasta el punto de firmar con este seudónimo la mayor parte de sus crónicas taurinas, teatrales y políticas. Pues bien, Pascual Tarrero, que físicamente era peso mosca, se permitió quitarle el acento a la a de Pármeno, pronunciando "Parmeno".*
>
> *-Mire usted, don José, Pármeno -con acento en la á- suena muy prosopopéyico y nobiliario, y ello no le va bien a su estampa ni a su prosa. Mientras que "Parmeno", -sin acento en la a- resulta más campechano y huele a pueblo a cien leguas.*
>
> *El caso fue que Pinillos no pudo estrangular a Tarrero, pero la broma de Tarrero logró que Pinillos se quedara con el "Parmeno" -sin acento en la a- para toda su existencia, y aún para toda su posible pervivencia en diccionarios e historias de la literatura española."*[33]

Este texto demuestra que López Pinillos sabía tomar en consideración las observaciónes que le dirigían sus coetáneos, a pesar de su carácter poco flexible.

Después de leer la producción dramática de López Pinillos, y teniendo en cuenta el punto de vista de Sainz de Robles, vemos que nuestro escritor se inspiró

[33] Ibíd.

en la valentía, el atrevimiento y la travesura de Pármeno para definir de antemano la función de su arte: una literatura implacable con la denuncia de las injusticias de su entorno. Iba así a ser "servidor" pero no de un individuo, sino de la sociedad. En otras palabras, López Pinillos predisponía al lector a no ver en su obra una literatura de evasión como la que cultivaba Echegaray con sus melodramas. A lo largo del trabajo, utilizaremos con frecuencia este seudónimo artístico, indistintamente con el nombre de la vida, López Pinillos, o sea, el del nacimiento, pero sin acento en la "a"; porque es la ortografía que conservó Pinillos.

El otro aspecto que íbamos a examinar con Sáinz de Robles a propósito de la producción literaria de "Parmeno" es la valoración que hace de ella en sus últimos momentos de vida: reconoce su triunfo en esta época, con lo cual "Parmeno". Sáinz de Robles puntualiza:

> *"Sólo en los últimos años de su no muy larga vida, consiguió Pinillos estrenar con asiduidad y con éxito: Hacia la dicha –1910–, La casta –1912–, El pantano –1913–, Nuestro enemigo –1913–, La otra vida –1915–, Esclavitud –1918–, La red –1919–, Embrujamiento –1920–... Cuando a la mañana siguiente de cada estreno de Pinillos, llegaba a LA CORRES su director "Ángel Guerra" (seudónimo del gran escritor canario José Betancourt) y además crítico teatral, Pascual Tarrero, redactor de mesa, sin dejar de amañar telegramas, preguntaba:*
>
> – *¿Qué, don José? En lo de anoche, ¿muchos ayes, muchos lamentos, muchos latiguillos espeluznantes, colección de lágrimas y sollozos? ¡Por supuesto! ¡Qué tío!*
>
> *Creo que Pinillos aún fue mejor novelista que periodista y dramaturgo. Su novela Las águilas me sigue pareciendo la mejor novela que se ha escrito del toreo en su salsa rigurosa de andalucismo. Y fue él uno de los cultivadores más constantes y decisivos del tremendismo narrativo, cuya invención ahora se atribuye por una crítica currinche y soplana, a dos o tres novelistas actuales que se pirran por la escatología en su acepción excrementicia. Quien quiera comprobar mi afirmación que lea alguna de las novelas de Pinillos: Cintas rojas, Doña Mesalina, Ojo por ojo, El luchador [...]".*[34]

Por tanto, aparte del teatro y del periodismo, el cultivo de la novela podría llevarnos a considerar a López Pinillos como iniciador o precursor del "Tremendismo narrativo", aunque la crítica actual no ha querido reconocerle este mérito. También nos hemos detenido en ese aspecto al llevar a cabo un análisis de

[34] SÁINZ DE ROBLES, Francisco C.: "Raros y olvidados", en LA ESTAFETA LITERARIA. Revista. Cit.

La red de "Parmeno" como Memoria de Investigación, previo trabajo a esta Tesis Doctoral. Demuestro allí cómo el exceso de violencia y el miedo colectivo que caracterizan ese drama parmeniano hacen de nuestro autor un precursor del tremendismo narrativo de la posguerra española.

Todas estas alegaciones abogan por un hecho significativo y preocupante: López Pinillos y su producción dramática merecen ser rescatados dentro del panorama literario español de principios del siglo XX, así como en los repertorios teatrales habituales.

El siguiente paso de nuestra investigación consiste en presentar, complementariamente, una clasificación del teatro de "Parmeno".

1.3. CLASIFICACIÓN

Optamos por dos tipos de clasificación: una, según la concepción teatral del autor o clasificación temática y otra, de acuerdo con el criterio cronológico. Con lo cual pretendemos reseñar el número de dramas y el de comedias escritos por Pinillos en la referente al modo de hacer el teatro. En cuanto al criterio cronológico, no parece de gran utilidad ver en qué orden aparecían las obras teatrales de nuestro dramaturgo. Ambos métodos nos servirán posteriormente para el nivel semántico o temático del trabajo.

1.3.1. CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

1.3.1.1. AMBIENTACIÓN URBANA

Por lo general, esta ambientación se da en la Capital, Madrid. En el caso contrario, aportaremos la debida precisión.

- 1.900.- El vencedor de sí mismo (drama).
- 1.910.- Hacia la dicha (comedia).
- 1.912.- El burro de carga (comedia).
- 1.915.- La otra vida (drama).
- 1.918.- A tiro limpio (comedia; en Sevilla).

– 1.918.- Los senderos del mal (comedia).

– 1.918.- Las alas (comedia).

– 1.919.- Caperucita y el lobo (comedia).

– 1.919.- El obscuro dominio (drama).

– 1.920.- Como el humo (drama).

– 1.921.- Ardillas y lirones (comedia).

– 1.923.- Los malcasados (comedia póstuma; en Sevilla).

_ 1.929.- Las uvas. (drama corto, en Sevilla; reeditado póstumamente en LECTURAS, 2.º Semestre de 1929, debe de tener una primera edición).

De hecho, lo que se puede deducir es que, visiblemente, "Parmeno" estrena más comedias que dramas en la ciudad.

Otra observación es que nuestro autor es más comediógrafo que dramaturgo propiamente dicho en la ciudad. Por consiguiente, la fuerza dramática será el atributo de sus dramas rurales.

Por fin, es oportuno señalar que un problema de honra aparece siempre en los dramas ambientados en la Capital, mientras que con otro tipo de asunto, "Parmeno" hace comedia. Pero fuerza es observar que el problema de honra no siempre es el tema central en uno u otro drama, como lo veremos ya sea en la sintaxis, ya sea en el desarrollo temático. En la ambientación rural, la lectura sería distinta, por lo que este aspecto reclama y merece nuestra atención.

1.3.1.2. **AMBIENTACIÓN RURAL**

Se trata de algún pueblo de Andalucía o de cualquier pueblo de la España de principios del siglo XX. La producción nos ofrece el esquema siguiente:

– 1.912.- La casta (comedia).

– 1.913.- El pantano (drama).

– 1.913.- Nuestro enemigo (drama).

– 1.915.- La fuente (drama corto).

– 1.915.- Vida nueva (drama corto).

– 1.915.- La justiciera (drama corto).

– 1.918.- Esclavitud (drama).

– 1.919.- La red (drama).

– 1.920.- El condenado (drama).

– 1.921.- La tierra (tragedia).

– 1.921.- El caudal de los hijos (drama trágico).

– 1.923.- Embrujamiento (drama trágico, póstumo).

Cabría tener en cuenta la predominancia del drama en la ambientación de gusto rural, contrariamente al esquema anterior donde la comedia prevalecía sobre el drama.

Otro dato curioso que salta a la vista es que dentro de esta ambientación, "Parmeno" se inclina, a partir de 1921, o sea, un año después del estreno de El condenado, a la tragedia. Forman una trilogía trágica estos últimos dramas: La tierra, El caudal de los hijos y Embrujamiento. La lectura de estos tres dramas ofrece una agria tensión dramática, y una resolución del problema rotunda y contundente. En ellos, como en los demás dramas rurales, se plasma una enconada lucha contra el poder rural. Tanto los protagonistas como los colectivos de los campesinos aspiran continuamente a la libertad, a su honor, a la honra dentro de su entorno o a la justicia, por la que tanto claman.

Esta serie de obras no hace sino acuñar el éxito del autor en la escena española de estos inicios del siglo XX. El crítico Floridor concluye sus propósitos sobre el estreno de El caudal de los hijos en estos términos:

> *"El caudal de los hijos inauguraba, pues.con brillante jornada la actuación de la campaña Guerrero- Mendoza en la Princesa, y López Pinillos recibía del selecto auditorio la más patente consagración de su talento, hoy en óptima madurez. "*[35]

[35] FLORIDOR: "La vida del teatro", en Blanco y Negro, (Revista Ilustrada), Año 31, NÚM. 1.596, Madrid 18 de diciembre de 1921.

Al hablar de la clasificación del teatro de "Parmeno", habíamos hecho una escisión en dos tipos: según el modo de hacer y según el criterio cronológico. Este segundo tipo nos ha permitido obtener el esquema que se da a continuación.

1.3.2. CLASIFICACIÓN SEGÚN EL CRITERIO CRONOLÓGICO

Ateniéndonos a la producción teatral de "Parmeno" año tras año, podemos establecer la siguiente clasificación.

- 1.900.- El vencedor de sí mismo (D. U.).[36]
- 1.910.- Hacia la dicha (C. U.).
- 1.912.- El burro de carga (C. U.).
- 1.912.- La casta (C. R.).
- 1.913.- El pantano (D. R.).
- 1.913.- Nuestro enemigo (D. R.).
- 1.915.- La otra vida (D. U.).
- 1.915.- Vida nueva (DC. R.).
- 1.915.- La fuente (DC. R.).
- 1.915.- La justiciera (DC. R.).
- 1.918.- A tiro limpio (C. U.).
- 1.918.- Los senderos del mal (C. U.).
- 1.918.- Las alas (C. U.).
- 1.918.- Esclavitud (D. R.).
- 1.919.- Caperucita y el lobo (C. U.).
- 1.919.- El obscuro dominio (D. U.).
- 1.919.- La red (D. R.).
- 1.920.- El condenado (D. R.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

– 1.920.- Como el humo (C. U.).

– 1.921.- La tierra (T. R.).

– 1.921.- El caudal de los hijos (DT. R.).

– 1.921.- Ardillas y lirones (C. U.).

– 1.923.- Los malcasados (C. U.; póstumo)

– 1.923.- Embrujamiento (DT. R; póstumo).

La lectura de este segundo esquema se orienta hacia el mundo de la nutrida dialéctica parmeniana. Como puede apreciarse, se produce una alternancia, aunque no es totalmente lineal, entre comedia–drama y entre ambientación urbana–rural, o ciudad–campo. Sin embargo, a partir de Esclavitud (1918), la ambivalencia tiende a decantarse y a uniformizarse en los dramas, como el modo predilecto de cultivar el teatro.

Con referencia al modo de hacer el teatro de "Parmeno", notemos que este escritor guarda el equilibrio entre Benavente y el teatro europeo desde sus orígenes: Lope, Calderón, los románticos y Echegaray; pero adaptado a las preocupaciones modernas. Al mismo tiempo, mantiene el eclectismo entre la estética naturalista y la simbolista. Todo ello configura claramente la lucha de patrones opuestos en nuestro dramaturgo: conservadurismo–progresismo; cientifismo–superstición; atraso cultural y tecnológico; dominadores–dominados.

Frente a este último binarismo, "Parmeno", ayudado de su formación académica, o sea como especialista del Derecho, de la ley, adopta la actitud de un juez ante dos partes litigantes: no toma partido, sino que procura hacer prevalecer la justicia sobre la resolución de los problemas planteados. Vemos que, conocedor de los derechos humanos, "Parmeno" considera que su mundo está dividido en dos

[36] Utilizaremos de forma combinada las abreviaturas siguientes: D. (drama); DC. (drama corto); DT. (drama trágico); C. (comedia); U. (urbano); R. (rural).

partes en disputa, y le incumbe aplicar el espíritu de justicia del que dicho mundo anda necesitado. De ahí que, en el conjunto de la producción dramática arriba señalada, el dramaturgo se comporte como un juez ante una parte acusadora y otra acusada.

Una vista sinóptica del panorama de la literatura española de inicios del siglo XX, nos permite observar que la obra dramática de López Pinillos se enmarca entre dos Premios Nobel de Literatura concedidos a dramaturgos españoles: José de Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922). Echegaray y Benavente tienen clara influencia en López Pinillos. Con razón, se puede atribuir los aspectos melodramáticos del teatro de Pinillos a la herencia de Echegaray, mientras que las comedias bastante agrias de nuestro dramaturgo serían el reflejo de las de Benavente. Además, en relación con esto último, no se puede olvidar que sus dos dramas rurales, Señora ama y La malquerida, se estrenan antes que los de López Pinillos, en 1908 y en 1913, respectivamente.

Tras este paso, convendría centrarnos en el horizonte de expectativas parmeniano.

MIGUEL DE CERVANTES

2. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Enrique Díez Canedo[37] establece cinco grandes grupos de autores y obras para el teatro del primer tercio de siglo: 1. Benavente y sus seguidores; 2. El teatro poético; 3. El teatro cómico; 4. La tradición inmediata; 5. El teatro de renovación.

2.1. BENAVENTE Y SUS SEGUIDORES

Existe una fuerte polémica en torno al teatro de Benavente por parte de la crítica. Nos encontramos, por una parte, con apreciaciones extremadamente positivas como la de Alcalá Galiano cuando escribe: "(...) D. Jacinto tiene ya casi terminada "otra" comedia, que sigue estrenando dos o tres obras al año y llenando los teatros. Y, en fin, que hasta la fecha, pese a la adversa crítica, a los genios de "vanguardia" y al nuevo superrealismo dramático, nadie le ha arrebatado aún el cetro de la escena española, por más que se haya hecho para marchitarle sus laureles"[38].

Las reseñas de la época dejan asimismo constancia del auge del fenómeno Benavente. Así, Francos Rodríguez, Díez Canedo y Manuel Machado[39] critican elogiosamente al autor tras los estrenos de Señora Ama, Los intereses Creados o Gente Conocida.

Por otra parte, el teatro de Benavente también llegará a sufrir su propia crisis frente a la llegada de las nuevas tendencias renovadoras. Así, Enrique de Mesa nos presenta un teatro benaventino carente de vida. Pérez de Ayala, es categórico cuando afirma: "Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral... Las "personas dramáticas" benaventinas apenas tienen nada de dramáticas; y en cuanto a personas no pasan de personillas. Son seres medios, seres habituales, cuando no entes pasivos[40].

Se ha venido considerando a Benavente como un seguidor de la obra de Galdós y el iniciador de nuestro teatro naturalista[41]. En España, el auge del

---

[37] DÍEZ CANEDO,Enrique, Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936, México, Joaquín Mortiz, 1968, 4 vols.
[38] Alcalá-Galiano, A.: Figuras excepcionales. Madrid: Renacimiento, p. 109-110.
[39] Quien considera a Benavente "figura preeminente del teatro español contemporáneo, que esto es Benavente, sea cualquiera el juicio que una determinada obra suya merezca". Machado, Manuel: Un año de teatro. Madrid: Biblioteca Nueva, s. a., 1917. p. 81.
[40] Pérez de Ayala. Las máscaras, en Obras completas. III. Madrid: Aguilar, 2 ed., 1966. p. 142.
[41] El naturalismo en el teatro se basaba en llevar a la escena lo puramente real a través del análisis y la observación.

naturalismo y realismo durante el primer tercio del siglo XX se mantendrá con fuerza frente a la presencia del modernismo[42].

Será precisamente de uno de los rasgos del teatro naturalista, lo antiteatral, de lo que la crítica acusará con mayor virulencia al teatro de Benavente, catalogándolo como un teatro de ideas, de palabra, y por tanto antiteatral.

Para Ruiz Ramón, esta tendencia del privilegio de la palabra en el teatro es algo totalmente novedoso en el teatro de fines del siglo XIX y principios del XX. Así este tipo de teatro supondría la ruptura con la herencia romántica, manifiesta en Echegaray, se trata de la "desteatralización" de la palabra suponiendo una nueva forma de teatro realista en España donde el elemento primordial será la exposición dramática de los vicios y virtudes de una determinada clase social.

El teatro de Benavente irá quedando eclipsado al mismo tiempo que el teatro social va tomando fuerza y la crítica y autores del momento abogan por el concepto nuevo de un teatro "reteatralizado". Ayala consideraba que el teatro debía reteatralizarse para volver a su propio origen, a los géneros propiamente teatrales[43] dejando a un lado el teatro naturalista por carecer de los rasgos que conforman la esencia de cualquier obra teatral propiamente dicha.

2.2. EL TEATRO POÉTICO

Ya en la primera década del siglo XX surge un teatro poético en verso antirrealista como reacción, según Ruiz Ramón y siguiendo a Díez Canedo, al teatro naturalista por una parte y en conexión con la nueva estética modernista, por otra. Posteriormente será el drama romántico y el drama español del Siglo de Oro los que marquen la evolución de este teatro poético.

Araquistain considera que los autores teatrales del momento no quieren hacer frente a la realidad, negando que se encuentran ante una época cómica, y se

---

[42] ALONSO, Cecilio: "La evolución del naturalismo en la novela y el teatro", en Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98. Primer Suplemento. 6-1, Barcelona: Crítica, 1994. En este artículo señala Cecilio Alonso, cómo todavía no ha quedado clara la relación entre el supuesto fin del grupo romántico-naturalista en la novela y el teatro, que Ortega había analizado en 1925 y por otra parte su resurgimiento a partir de la inclusión de nuevos elementos modernistas, dando lugar a nuevas formas del realismo entre 1917 y 1936.

[43] Pérez de Ayala en sus Máscaras, (p. 537) deja de manifiesto que los géneros esencialmente teatrales que imperan en cualquier sociedad culta de principios del siglo XX, son tres: el teatro de polémica de ideas, haciendo una separación tajante entre éste y el teatro de tesis, el teatro poético y el teatro fantástico.

preocupan por mantener el drama del teatro romántico, considerando como parte de su éxito el verso[44].

Los principales temas de este teatro poético lo constituirán el drama rural y el drama histórico. Entre 1915 y 1930, presenciamos un teatro poético escrito por "dramaturgos adaptables" encerrados en la tradición inmediata y por otro lado el teatro escrito por "dramaturgos rebeldes"[45] abiertos a las nuevas tendencias del arte escénico. La controversia entre ambos grupos lleva a una revisión de todos los elementos envueltos en el arte teatral, llegando incluso al planteamiento de si se trataba de teatro poético simplemente por el hecho de estar escrito en verso o si la prosa podría considerarse válida dada sus características para poder dar forma a lo poético. Echegaray, Marquina y los hermanos Machado son los principales representantes de este teatro en verso.

2.3. EL TEATRO CÓMICO

El teatro cómico en el primer tercio del siglo XX presenta una fuerte controversia entre críticos y hombres de teatro. De esta polémica nos da cuenta Estévez Ortega cuando afirma: "Y no hablemos de la miasma imperante en los teatros cómicos. Eso es algo seriamente repugnante. Ahora que...¡es una sarnosidad productiva! ... ¡Alimentación, alimentación que clama el señor Muñoz Seca. Y vamos viviendo"[46].

Díez Canedo bajo el título de "teatro cómico" engloba de un lado la obra total de Arniches, tanto sus "tragicomedias grotescas" como el "género chico", y por otra parte el astracán de Muñoz Seca.

Son muchos los críticos, como Francisco Ruiz Ramón o Angel Berenguer, los que han mostrado su reticencia a la obra de Arniches calificándolo de baja calidad teatral. Frente a estos, tanto Pérez de Ayala como Pedro Salinas, contribuyeron con su crítica teatral al acogimiento y valoración del teatro de Arniches.

---

[44] Para Araquistain será la versificación el elemento que permitirá al espectador mantener su atención en la representación del teatro poético.
[45] Rubio Jiménez, J. "Tendencias del teatro poético en España. (1915-1930)" en El Teatro en España. Entre la Tradición y la Vanguardia. (1918-1939). Madrid: CSIC, 1963. pp. 255-263.
[46] ESTÉVEZ ORTEGA, E.: Nuevo escenario. Barcelona: Lux, 1928, p. 17.

Pedro Salinas[47] quien considera a Arniches uno de los principales dramaturgos del momento, considera que el teatro de este autor vendría a ocupar el vacío producido por la no existencia de un teatro realista en la historia de la literatura española, ya que la obra de Arniches, oscilaría entre el realismo de tono menor y el costumbrismo, al mismo tiempo que mantiene la tradición del teatro popular que siempre ha existido en la historia del teatro español desde Lope de Rueda hasta Ramón de la Cruz.

Refiriéndose al teatro de Muñoz Seca, Díez Canedo concluye, en sus numerosos artículos sobre el dramaturgo, que no deja de ser un mal teatro. Quizá el principal motivo de esta dura crítica sea que ni siquiera acepta el tratamiento del "astracán" que lleva acabo Muñoz Seca en sus obras. Para Díez Canedo, Muñoz Seca realiza en su teatro cómico una degeneración del juguete cómico de Ramos Carrión y Vital Aza, dando como resultado unas obras caracterizadas por una mala construcción al mismo tiempo que un mal uso del lenguaje, cayendo en el chiste fácil.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esa misma idea del astracán como derivación del juguete cómico la mantiene Manuel Machado si bien reconoce que el beneficio económico del astracán es el que le da el principal argumento, opinión sostenida asimismo por Alcalá Galiano, quien atribuye el éxito del astracán a los gustos e intereses de la clase burguesa culpable de la imposible renovación del teatro de esta época por buscar tan sólo en el teatro un medio de diversión sin ingenio ni inteligencia, pero que le provoque la risa.

Araquistain tendrá en una alta estima el teatro de Muñoz Seca a quien considera un ejemplo casi exclusivo en el teatro de su tiempo. Le sorprende a Araquistain el incrible gusto desatado por el público ante la obra de Muñoz Seca a quien no sigue solamente la clase baja en cuanto a preparación intelectual se refiere, sino también el público más preparado culturalmente.

2.4. LA TRADICIÓN INMEDIATA

Bajo este epígrafe, se refiere Díez Canedo a veintiún autores, considerados la mayoría de segunda fila, y sin intención renovadora. Entre estos autores merece mención

[47] Sobre el concepto del teatro de Arniches que mantiene Pedro Salinas es interesante su artículo, "Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches", en Literatura Española. Siglo XX. México: Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 129-136.

especial José María Pemán, a quien Díez Canedo dedica dos artículos en los cuales, tras analizar el crítico los aspectos positivos y negativos de la obra de Pemán, le deja finalmente en un buen lugar aunque lo considerará un autor ligado en cierto modo al teatro de Marquina.

La crítica que realiza Díez Canedo sobre Juan Ignacio Luca de Tena, no es muy alentadora. Hay que tener en cuenta que Díez Canedo estudia las primeras obras teatrales de este autor, pues en sus estudios no va más allá de la obra *¿Quién soy yo?*, publicada en 1935. El éxito de Luca de Tena, vino precisamente a partir de esta publicación, llegando a ser un autor con bastante consideración por parte no sólo del público sino también de la crítica del periodo franquista. Díez Canedo consideraba que el teatro de Luca de Tena si bien presentaba un buen conocimiento de los recursos teatrales, no dejaba de ser un teatro cargado de moral y sentimentalismo que tampoco se preocupó por dotar a la escena de un arte teatral nuevo.

Jardiel Poncela es el tercer y último autor destacado en este apartado de la tradición inmediata. Desde que el autor estrena Una noche de primavera sin sueño en el Teatro Lara, hasta 1936, publica siete obras más. Su teatro, si bien puede emparentarse con el teatro de Arniches y Muñoz Seca por tratarse de un teatro cómico, presenta una ruptura con relación al teatro anterior, y frente al retruécano, a lo grotesco y al astracán de la época anterior, Poncela nos presenta un teatro en el que el humor viene dado por el encadenamiento de situaciones y realidades absurdas que finalmente llegan a un sentido lógico. El teatro de Jardiel Poncela es un teatro de ruptura e innovación, lo que supondrá la escasa aceptación, por parte de la crítica, que en principio tendrán sus obras.

2.5. EL TEATRO DE RENOVACIÓN

En el estudio de este teatro de renovación, seguiremos la clasificación que hace Fernández Gutiérrez[48] a partir del estudio de la obra crítica de Díez Canedo. Así, dentro de este gran grupo de renovación teatral habría que señalar un primer subgrupo que denomina "los primeros innovadores" entre los que se encuentran Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Gómez de la Serna, Federico García Lorca, e

[48] FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María: "La crítica teatral de Díez-Canedo, salas comerciales y compañías de teatro que se citan en sus artículos", en Anuario de Filología, núm. VI, 1980, pp. 175-200.

incluso, Araquistáin, Azaña, B. Jarnés, I. Sánchez Mejías, y F. C. Sáinz de Robles. Autores que, según Díez Canedo, comienzan una renovación teatral atendiendo a las nuevas tendencias europeas, sin preocuparse en exceso por satisfacer a un público determinado, pues la mayoría de ellos no estaba dedicados exclusivamente al teatro.

El teatro de Valle-Inclán y de Miguel de Unamuno es el que ejerce mayor influjo en los autores teatrales que buscan una auténtica renovación teatral. Sin embargo, hay que reconocer que ni la producción dramática de Valle ni la de Unamuno fue considerada en justicia ni por el público, ni por los empresarios, ni por los propios autores teatrales del momento. En realidad las obras de Unamuno, se conocieron en España gracias a las traducciones italianas que de ellas hizo Gilberto Baccari, y que se publicaron en 1921.

Ruiz Ramón considera que el "fracaso popular" del teatro de Unamuno es atribuible al hecho de tratarse de un "drama esquemático", caracterizado por la reducción al máximo de todos los elementos que constituyen el hecho dramático.

El teatro de Valle-Inclán tampoco fue valorado en su justa medida tanto por el público como por autores y empresarios. Al igual que Unamuno, Valle-Inclán nos presenta en sus obras una visión negativa de la sociedad que llega a lo inhumano, pero a diferencia del autor vasco, el resultado no va a ser una obra marcada por la desnudez llegando a un exagerado esquematismo, sino que nos presenta una obra teatral expresionista, en la que la realidad queda deformada mediante una fuerte sátira, dando como resultado el esperpento. Ya en sus primeras obras teatrales, circunscritas por la crítica en la corriente del teatro poético, el autor trata de buscar un nuevo camino para expresar una nueva sensibilidad y una vez que se da cuenta que es un callejón sin salida realizará un fuerte giro hacia el expresionismo más puro, siendo a partir de 1920 cuando se haga más patente.

Angel Berenguer, considera la aparición de esta corriente expresionista, ligada a la guerra mundial de 1914, como un intento de ruptura marcado por tres aspectos. Por un lado, el conflicto generacional que sufre Alemania en ese momento y que en España se hará visible a partir de 1917; por otro lado, la crisis del sistema cultural, que ya había quedado patente en la llamada crisis de 1898; y por último, el intento de encontrar un medio de expresión eficaz para representar su visión de la

nueva realidad vivida y que represente una ruptura con los medios de expresión tradicionales[49].

Otro autor de gran importancia en ese intento de renovación de la escena española fue Ramón Gómez de la Serna, quien participó en las tendencias renovadoras de esta época introduciendo la publicación de obras teatrales extranjeras, con la ayuda de Ricardo Baeza como traductor. Sin embargo, desde el primer momento fue rechazado por el público, quizás por incluir en sus primeras obras temas relacionados con el problema social, como el feminismo y la moral sexual, siguiendo los esquemas teatrales del llamado "teatro de lo imposible".

La clasificación[50] que se ha venido haciendo de la obra de Gómez de la Serna deja clara su tendencia renovadora. Soldevilla-Durante[51], divide la obra del dramaturgo en los siguientes grupos: teatro realista, teatro simbolista, teatro expresionista, teatro fantástico y teatro superrealista.

Cerramos este grupo dedicando un espacio a García Lorca. Díez Canedo considerará de gran importancia en la evolución teatral de este periodo, la incursión de dos grandes poetas en el teatro: Rafael Alberti y a Federico García Lorca. Señala el crítico cómo García Lorca supone "la más clara realidad de un nuevo teatro español". Aunque sus comienzos no fueron favorables pues el estreno en 1920 de su primera obra, El maleficio de la mariposa, no tuvo ningún éxito, sus obras posteriores le colmaron de gran éxito.

Junto a este grupo de autores dramáticos denominados los "primeros innovadores", Fernández Gutiérrez establece una segunda división entre los dramaturgos que considera "los recientes". Entre estos autores se encuentran los nombres de: Manuel Abril, Tomás Borrás, Eusebio de Borbea, Eduardo Ugarte y

---

[49] BERENGUER, Ángel: "El teatro en el siglo XX (hasta 1939)", en Historia crítica de la Literatura Hispánica, 24. Madrid: Taurus, , 1988, p. 74. En este artículo Berenguer establece tres tendencias menos demarcadas que las de Díaz Canedo y que se desarrollan a un mismo tiempo. Estas serían: a) la restauradora, donde daría cabida la tendencia conservadora y el drama histórico poético, b) la innovadora, que incluiría la corriente realista, y por último la novadora, que se refiere al teatro vanguardista y moderno que presenta una ruptura total con el teatro de la tradición anterior.

[50] Sobre la clasificación y el estudio del teatro de Ramón Gómez de la Serna, véase, GRANJEL, Luis, S.: Retrato de Ramón. Madrid: Guadarrama, 1963.

[51] SOLDEVILLA-DURANTE, Ignacio. "Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia", en El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939). Madrid: CSIC, 1992, pp. 69-78.

José López Rubio, P. Sánchez de Neyra y F. Ximénez de Sandoval, Claudio de la Torre y Valentín Andrés Alvarez.

Para cerrar este espacio dedicado a los elementos de renovación teatral, es obligado hacer mención a los diferentes elementos y autores que participaron en el llamado "teatro experimental".

Señala Gordón, cómo es difícil poder entender la existencia de un teatro como arte de minorías, sin embargo así es "el teatro íntimo". Bajo esta acepción se han venido incluyendo los siguientes grupos teatrales:

a) "El mirlo blanco": Bajo este nombre nos encontramos con una reunión privada de amigos incentivadas por los hermanos Baroja. Estas reuniones se vinieron realizando en 1926 y 1927, llegándose a representar en el salón particular de la casa de esta familia obras de autores como: Pío Baroja, Cipriano Rivas Cherif, Claudio de la Torre y Edgar Neville entre otros. En la representación de estas obras a pesar de no gozar de muchos recursos escénicos se esforzaban por dar con nuevas posibilidades en la representación escénica de las obras.

b) "El cántaro roto": agrupación que formó Valle-Inclán junto con un grupo de intelectuales, actores y actrices. En su corto trayecto representaron sus obras en un escenario del Círculo de Bellas Artes.

c) "El caracol": fue una agrupación teatral que inició sus actividades el 24 de noviembre de 1928 en la sala Rex. Creada por Rivas Cherif, colaboraron en ella Felipe Lluch-Garín, Azorín y Manuel Azaña entre otros. Contó con Elvira Morle y Mimí Aguglia, famosas actrices del teatro italiano. Estrenaron obras como Orfeo y La voz humana de Cocteau, así como la trilogía de Lo invisible de Azorín.

d) "Fantasio" es el nombre que recibió la agrupación teatral que se reunía en casa de Rafael Martínez Romarate y su esposa, la poetisa Pilar Valderrama. Señala Díez Canedo en diferentes artículos publicados en "El Sol" la calidad de las representaciones teatrales que este grupo llevaba a cabo. Entre las obras estrenadas se encuentran: /.13-13 K de Huberto Pérez de la Ossa, comedia esquemática considerada de buen gusto; El sonido 13, de Mario Verdaguer y El cinto rojo, de Rafael Martínez de Romarate.

e) Al referirnos a los elementos que contribuyeron en ese empeño por la renovación del teatro, no podemos olvidar el papel desempeñado por "La Barraca".

La idea surge del ministro del momento, Fernando de los Ríos, con el intento de crear un Teatro Universitario ambulante que fuese capaz de dar a conocer, por todas las regiones de España, el teatro clásico español. El ministro le encargó esta labor a García Lorca, quien contó con la colaboración de Jacinto y Modesto Higueras, Eduardo Ugarte, Isabel García Lorca, Laura de los Ríos y Pedro Salinas. La primera representación se llevó a cabo en Burgo de Osma, con dos entremeses de Cervantes: La guarda cuidadosa y Las cuevas de Salamanca. Dámaso Alonso, refiriéndose a una de las puestas en escena de Lorca escribe: "A todo atiende Federico: al tono de voz, a la posición en escena, al efecto de conjunto... En la plaza de un pueblo a poco de comenzar la representación a cielo abierto, se pone a llover implacablemente, bien cernido y menudo. Los actores se calan sobre las tablas, las mujeres del pueblo se echan las sayas por la cabeza, los hombres se encogen y hacen compactos grupos. El agua resbala. La representación sigue. Nadie se ha movido".

Relevancia reconocida por toda la crítica en los inicios del experimentalismo tiene el Teatro del Arte (1908-1911) que contó con la colaboración de Gómez de la Serna, Benavente, Díez Canedo, Galdós, Valle-Inclán y Bartolozzi entre otros. En su manifiesto inicial, sus colaboradores se muestran "Libres de prejuicios que no sean el culto a la Belleza, todas las ideas nos parecen admisibles a condición sólo de que el arte las decore (...). Queremos con nosotros a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro"[52].

Destaquemos asimismo la labor renovadora de Martínez Sierra con su Teatro de Arte (1881-1947) y más tarde como empresario del Eslava. Durante su época de empresario y director de compañía, representó obras suyas, así como de García Lorca, Enrique de Mesa y Jacinto Grau. Así, Estévez Ortega se refiere a Martínez Sierra en los términos siguientes: "No son muchos, ciertamente, los que en nuestro país se han ocupado y se preocupan de lograr y hacer un teatro de avance, pero de los pocos nombres que ni pueden ni deben ser olvidados nunca, por como suponen un noble afán, de dignificación escénica, una gran inquietud estética, una moderna orientación teatral bien comprendida y practicada, es el de Martínez Sierra uno de ellos. Acaso el más representativo"[53].

---

[52] AMORÓS, Andrés. Luces de candilejas. Madrid: Austral, 1991, pp. 83-84.
[53] Estévez Ortega. Op. Cit. p. 32.

Otros intentos renovadores son el benaventiano "Teatro de los Niños" (1910) o el "Teatro Escuela de Arte", creación de Cipriano Rivas Cherif con la colaboración de José Franco y Lluch Garín.

2.6. "LA NOVELA TEATRAL" Y "LA NOVELA CÓMICA"

Desde finales del siglo XIX, el público empieza a demostrar un gran interés por las colecciones literarias seriadas[54]. Así lo demuestran la gran cantidad de colecciones que ven la luz en este primer tercio del siglo XX.

La aceptación de estas colecciones hay que examinarla desde la perspectiva que nos muestra Sánchez Alvarez-Insúa[55], quien afirma que desde finales del siglo XIX hasta el fin de la Guerra Civil española, la literatura del momento tiene que luchar contra tres tendencias ideológicas importantes, por un lado contra la representación de la sexualidad en las obras literarias, por otro lado contra la influencia de la presencia del mundo de lo político y lo social y, por último, contra esa negativa a la apertura a las temáticas y a las representaciones escénicas que se venían desarrollando en el extranjero.

"La Novela Teatral" consta de 447 números, publicados desde el 17 de diciembre de 1916, con Trata de blancas de Felipe Trigo, hasta el 14 de junio de 1925 con El padre de la patria de Antonio Paso y José Rosales. De esta manera, esta colección viene a completar el amplio espectro teatral que dejaban las colecciones "El Teatro Moderno" que se mantendrá de 1925 a 1932, y "La Farsa" que hace su aparición en 1927 y terminará en 1936.

Esta colección aparece como complemento de la colección "La Novela Corta", que publicaba Prensa Popular, y que desde sus orígenes había combinado la publicación de textos en prosa con textos teatrales. "La Novela Teatral", surgirá como un intento de mantener al público al día, en cuanto a las representaciones teatrales se refiere.

---

[54] Sobre las colecciones publicadas en esta época, véase, Sáinz de Robles, Federico Carlos. *La promoción de "*El Cuento Semanal". Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1975. Es también interesante Sánchez Granjel, Luis. "La novela corta en España", Cuadernos Hispanoamericanos, 233, julio, 1968.

[55] SÁNCHEZ ALVAREZ-INSÚA, Alberto. La novela mundial. Colección literaria breve-2. Madrid:C.S.I.C., 1997.

José de Urquía fundador y director de "La Novela Corta" y de "La Novela Teatral", nos presenta, en el número 1 de esta publicación cuál es el objetivo y la intención de esta colección. Se trata de hacer llegar la cultura a toda una sociedad sin preocuparse por obtener un beneficio económico. Refiriéndose a los autores a los que dará cabida, Urquía se propone divugar: "a un tiempo los sainetes de Arniches, y los poemas escénicos de Rostand, D'Anunzio [sic] y Maeterlinck, los juguetes cómicos de García Alvarez, Paso y Abati, y las altas comedias de Bernardo [sic] Shaw, Bernstein y Bracco, Benavente, Martínez Sierra y Guimerá[56].

Sin embargo, como señala Pérez Bowie, sólo se editaron obras de autores ya aceptados por el público, como es el caso de Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente o Galdós, desdeñando las obras de Valle-Inclán, Azorín, Unamuno o Grau. De este modo, esta colección no supondrá un soporte en los intentos de renovación teatral, sino que tratará finalmente de mantenerse leal a los gustos del público, mediante la inclusión de comedias de tipo burgués al modo de Benavente así como del modelo del teatro cómico de Arniches y Muñoz Seca.

"La Novela Cómica", presenta 183 números publicados, entre novela y teatro, desde su primer número el 24 de septiembre de 1916, con El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez, de Carlos Arniches, hasta su fin el 7 de diciembre de 1919, con la obra *Nunca es tarde* de Alberto Insúa y A. Hernández-Catá. La colección publicará, esencialmente, obras cómicas en un acto, tales como sainetes, operetas, juguetes cómicos, revistas, vodeviles etc, así como los éxitos más populares de la época en cuanto a zarzuela se refiere, como "El puñao de rosas", con música de Ruperto Chapí, y libreto de Carlos Arniches y Asensio Mas.

Al igual que señalábamos anteriormente al referirnos a "La novela Teatral", esta colección se muestra muy lejos de dar paso a un teatro de renovación. No encontraremos nunca entre sus números obras de los autores incluidos en el apartado de renovación teatral de Díez Canedo, ni de los grandes autores del teatro extranjero como D'Annunzio, Ibsen, Pirandello o Shaw por citar a algunos.

2.7. EL TEATRO MENOR

[56] Acerca de los testimonios de Urquía sobre la intención de "La Novela Corta" y de "La Novela Teatral", véase, Pérez Bowie, José Antonio: La Novela Teatral. Colección de Literatura Breve-1. Madrid: CSIC, 1996.

La crítica ha venido discutiendo sobre la consideración que se debe tener de este teatro que para algunos no debe llamarse, ni considerarse "menor". Huerta Calvo[57], se muestra partidario de denominar "teatro breve" a todo un conjunto enorme de representaciones teatrales varias, para evitar el calificativo "menor", que puede dar lugar a interpretaciones más negativas. Señala Huerta Calvo, como este género tiene su origen en el entremés, y tras evolucionar al sainete con toda su carga costumbrista centrado en el Madrid de la época, dará un paso más a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para llegar al género chico.

Otro aspecto que hay que dejar claro al enfrentarnos a este teatro breve, es señalar la diferencia entre "género chico" y "zarzuela". Para Andrés Amorós[58], el "género chico" sería tan sólo un capítulo de la "zarzuela". Para Pilar Espín[59], el auge del "género chico" surge a finales del siglo pasado cuando se empezó a poner en escena un espectáculo teatral, de cuatro horas de duración, representando cuatro obras breves diferentes de un sólo acto. A todo este tipo de representaciones breves, líricas o no, se les dio el nombre de "género chico", por oposición a las representaciones más extensas, y fueron precisamente las que incluían una parte musical, o cantada las que alcanzaron mayor éxito. Así desde 1870 hasta 1910, el género chico se representó en casi todos los teatros de Madrid, con gran éxito popular[60]. A partir de esta última fecha, el público empezó a decantarse por el género extenso, por la zarzuela.

Para ampliar cada vez más esta vista panorámica del teatro de López Pinillos, esta vez desde el punto de vista de su contenido, analizaremos el "corpus" elegido, que es una pieza significativa, La red, centrándonos en la parte sintáctica, el desarrollo temático y el nivel pragmático, objeto de la siguiente parte de nuestro estudio.

---

[57] HUERTA CALVO, Javier: "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX" en El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939*)*. Madrid:C.S.I.C., 1992. pp. 285-294.

[58] Sobre el "género chico y la "zarzuela" véase AMORÓS, Andrés: Luces de Candilejas. Los espectáculos en España. (1898-1939*)*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1996.

[59] Espín Templado, María del Pilar. "La zarzuela: esquema de un género español" en La zarzuela de cerca. Edición y prólogo de Andrés Amorós. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral), 1987. pp. 3031.

[60] Sobre la importancia del género chico y de la zarzuela a finales del siglo XIX y principios del XX, véase, Salaün, Serge. "Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX" en Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación FGL, núm. 19-20, Dic. 1996. pp. 27-47. En este artículo Salaün afirma que entre 1840 y 1910, el 70% de las 20.000 obras representadas en España, corresponden al género breve, lírico o no.

3. ANÁLISIS DE LA RED

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La red es uno de los dramas rurales de López Pinillos más importantes por su carácter paradigmático dentro de su producción. Su análisis nos facilitará la comprensión, diferenciación de los diversos elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos que conforman las obras dramáticas de este escritor. El análisis a que nos dedicaremos aquí tendrá la función de un modelo programático para la segunda y la tercera partes, que versarán sobre el conjunto de las obras teatrales de López Pinillos. Sirve, puede decirse, de preludio del análisis que nos interesa emprender seguidamente.

3.1. SINTAXIS SEMIÓTICA DE LA RED

En este primer nivel del análisis semiótico, nos dedicamos a destacar y examinar las unidades estructurales que configuran el hecho teatral en La red de López Pinillos. Cabe decir que es criterio metodológico y pertinente ir estudiando las secuencias sintácticas, las relaciones signo-signo, forma, distribución, cuadros, diálogos, acciones, funciones, acotaciones y personajes, señalando la estrecha vinculación entre todos esos elementos sintácticos. Aquí, no se tiene en cuenta el significado referencial de la obra. Seguimos las propuestas de diversos estudiosos de la semiótica de textos literarios. José Romera Castillo, por ejemplo, en su artículo " Teoría y técnica del análisis narrativo" desarrollado en Elementos para una semiótica del texto artístico, cita a Charles Morris y a Tzvetan Todorov; tanto ambos teóricos como el propio Romera Castillo, coinciden en cuanto a los objetivos que señalan para este nivel inicial de análisis:

> *"Según Charles Morris, la sintaxis se encargará de analizar las posibles combinaciones de los signos puestas de manifiesto en las obras literarias sin tener en cuenta su significación referencial. Para Todorov, el aspecto sintáctico tratará de las combinaciones de las unidades entre sí, así como de las relaciones mutuas que mantienen. Por ello, más que sintaxis, preferimos denominar a esta primera operación de análisis morfosintáctica ya que, primero, es preciso cuantificar el número de partes que estructuran el relato, para conjuntarlas dentro de la totalidad del sistema que forma el texto literario"* [61]

[61] Romera Castillo, José: "Teoría y Técnica del análisis narrativo", en Talens, Jenaro y otros: Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1988, p. 120.

Por su parte y en su estudio "Teoría y técnica del análisis teatral" del mismo manual citado, Antonio Tordera Sáez recuerda los trece sistemas de signos propuestos por Tadeusz Kowzan, y, no sólo muestra que de todos ellos, la "palabra" es la que encuentra su mejor campo de funcionalidad en el nivel sintáctico de una obra dramática, sino que también aconseja el estudio de las secuencias en esta dimensión, sin descuidar las demás unidades:

> *"Al enfrentarnos con el texto dramático nos encontramos exclusivamente con un material lingüístico. Sin embargo, gracias a las funciones del lenguaje en el teatro es posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes. En otras palabras, sea mediante las indicaciones del autor (acotación escénica) o inscrito en el mismo texto dramático, es posible abordar el análisis sintáctico como una inducción de los trece sistemas de signos que Kowzan propone.*
>
> *De los citados trece sistemas el de la "palabra" viene a coincidir en este nivel del análisis con la obra de teatro como texto literario. En este sentido es posible aplicar a este sistema los métodos de estudio de literatura en términos de secuencias, etc. Ello nos permitiría establecer la estructura funcional (por oposición a la estructura estática) del texto como objeto literario, y por tanto su "literariedad" y al mismo tiempo por comparación con el resultado del análisis estrictamente teatral, su "dramaticidad"*[62]

Lo que extraemos de las mencionadas pautas metodológicas es la importancia otorgada al nivel sintáctico, que llamamos con José Romera Castillo nivel morfosintáctico, como fase primera para llegar luego al acercamiento semántico y pragmático. Todos los estudios de la semiótica literaria que parten de la estructura tridimensional propuesta por Charles Morris coinciden en mostrar cuán imprescindible es empezar por esta parte. Y sería incompleta dicha importancia taxonómica atribuida a la morfosintáctica si no incluyéramos la postura de María Carmen Bobes Naves, tal como aparece en la "Introducción" que da a Semiología del discurso literario de William O. Hendricks:

> *"La semiología tiene como objetivo final el precisar el significado de los signos, tanto en los sistemas generales como en los usos concretos y para llegar al significado es lícito partir de las formas, de su distribución o posibilidades de distribución, de sus relaciones teóricas o textuales, de sus funciones, o de cualquier otro hecho observable objetivamente en el texto que se analice"*[63]

Esos pasos metodológicos nos permiten ya pasar a rastrear las unidades señaladas en el primer capítulo.

---

[62] Tordera Sáez, Antonio: "Teoría y Técnica del análisis teatral", en Elementos para una semiótica del texto artístico. Op. cit., pp. 179- 180.

[63] Bobes Naves, María del Carmen: "Introducción", en Hendricks O., William: Semiología del discurso literario. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A., 1972, p. 11.

3.1.1. ANÁLISIS DEL CÓDIGO VERBAL-LINGÜÍSTICO

Antes de dar por plasmados todos aquellos caminos que venimos señalando inherentes a la crítica semiótica para el análisis morfosintáctico, es necesario señalar que no nos limitaremos aquí al estudio de la unidad mínima que es el signo lingüístico, sino más bien buscaremos dar a conocer a las unidades superiores en torno a las cuales gira el drama a cuyo estudio nos dedicamos. A este respecto, los propósitos de Fabián Gutiérrez Flórez en Teoría y praxis de semiótica teatral se contextualizan idóneamente:

> *"Como acabamos de señalar, en el nivel analítico de la sintaxis se estudian las relaciones de los signos entre sí. Será pues necesario determinar cuáles son esos signos a tener en cuenta, que no serán ya los lingüísticos sino "las grandes unidades significantes del discurso", dado que se trata de establecer una gramática que vaya más allá de la frase."*[64]

Ya páginas atrás, en el mismo mencionado manual, el mencionado teórico había hecho explícita esta norma:

> *"Los signos lingüísticos resultan privilegiados en el estudio semiótico del teatro, porque además de conformar el testo, son, al menos para nosotros, la base de la representación. Pero no serán analizados sólo como meros signos lingüísticos, sino de modo especial, como material sobre la que puede obtenerse el caudal de datos necesarios para la determinación de: diálogo, acción, personajes y acotaciones".*[65]

Se ha de precisar que el trabajo que hemos realizado en la fase textual ha consistido en diferenciar los signos verbales de los no verbales, objeto de los capítulos I y II.

---

[64] Gutiérrez Flórez, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit., p. 92.

[65] Seguimos de nuevo a Gutiérrez Flórez, op. cit., p. 82, para la distinción entre códigos verbales/no verbales. Para otras clasificaciones en los signos dramáticos, vid.Tadeusz Kowzan, Literatura, espectáculo. Madrid: Taurus, 1992, pp.168-189; Bobes Naves, Semiología de la obra dramática (cit.), pp.109 y ss.

3.1.1.1. ARGUMENTO

Dos concuñados, Salvador y Galo, disputan por la posesión de un cornetín. Ambos están casados con las dos hijas de don Segundo: Dolores, hija legítima, casada con Salvador; y Petra, hija natural, casada con Galo. Galo es director de la banda de música de la que procede el instrumento en litigio y Salvador, un miembro con papel de músico. El reglamento en vigencia de esta banda de música dispone que todo individuo que haya acumulado un determinado número de años en el seno del conjunto artístico, al dejar de actuar en él, por cualquier motivo que sea, puede llevarse el instrumento que tocaba. Un día, Salvador decide retirarse de la banda y llevarse el cornetín. Pero al parecer, no ha cumplido la antigüedad necesaria que le permita llevárselo. esto es motivo de una disputa: Salvador afirma que lleva cuatro años actuando en la banda, pero el juez de instrucción objeta que son tres, pues según él, no cuenta el año de aprendizaje. Es un malentendido que hace que Galo, su concuñado y director de la banda de música, se oponga rotundamente a que se lo lleve. El empeño de Salvador en no dejar la flauta y la insistencia terca de Galo van a dar lugar a varias situaciones conflictivas: riña y pelea de Dolores contra Petra, en casa de su padre don Segundo; enfrentamiento físico de Salvador contra Domingo, hijo de don Segundo; luego contra Galo; y por si fuera poco, se forman y se enfrentan dos bandos: Salvador, su esposa Dolores y su padre Bernardo toman posición en contra de Galo, su esposa Petra, su suegro Segundo, el hijo de éste, Domingo. La gravedad de esta situación, señalada por el testigo Quintín y por la vieja Mónica, provoca la intervención del juez don Germán. Éste da a entender que va a hablar no como juez, sino como amigo, y se limita de momento a dar un consejo a don Segundo: que tome las medidas necesarias para resolver el problema con la mayor brevedad. La decisión de don Segundo consiste en dar el cornetín a Juan Herrera, uno de los músicos de la banda cuyo papel dramático en esta disputa es neutro. Esta decisión, en vez de apaciguar la situación, da más bien origen a que el lenguaje de los puñetazos y el derramamiento de sangre prevalezcan sobre el diálogo. Pues además de las ya referidas peleas, hay otra que opone a don Segundo y a Bernardo, los dos padres. Estos sucesos tienen lugar en el caserón de don Segundo el día 6 de julio, día de San Tranquilino, Patrón del pueblo. Es pues en pleno verano. Es la tensión que va a nutrir la acción dramática hasta cerrarse el Acto I. En el Acto II, debido a la marcada superioridad de Salvador en el enfrentamiento, don Segundo, que ha tomado parte en la pelea, al verse amenazado, huye con su hijo Domingo y ambos se refugian en un pueblo vecino. Pero nadie sabe las

circunstancias de esta desaparición. Entonces es cuando el pueblo entero interviene a su vez contra Salvador, echándole la culpa de tal desaparición y aduciendo que es él el autor del asesinato de don Segundo y de su hijo Domingo, ya que el pueblo considera que es un asesinato. A partir de este momento, la tensión que ha sido de tono familiar hasta entonces cobra un carácter formal y jurídico; puesto que de ahora en adelante, el pueblo acusa a Salvador y a su padre Bernardo de la supuesta muerte de don Segundo y de su hijo Domingo, y el juez don Germán emprende un largo procesamiento sobre este caso. Lo que busca el juez es saber si es verdad que Salvador y su padre son realmente los responsables del supuesto crimen. En su primera encuesta, el juez ha aprovechado el testimonio de uno de los campesinos, Quintín, así como el del mismo pueblo entero. No obstante, a pesar del hostigamiento del juez don Germán, Salvador no llega a decir la verdad buscada. Y entre tanto, la idea del asesinato parece convencer a todos, ya que Petra y su esposo Galo andan vestidos de luto, en memoria de sus llorados padre y hermano, suegro y cuñado, respectivamente. Así pues, en el nombre de la verdad harto buscada, el juez don Germán ordena la detención del principal acusado, Salvador. Esta orden se ejecuta en seguida por el alguacil Tranquilino. Es el acontecimiento clave con el que se cierra el Acto III. Mientras que el espacio escénico de los dos primeros Actos es el caserón de don Segundo, los del tercero serán la Sala de Audiencias y la cárcel. La detención de Salvador va acompañada de varios suplicios: privación de libertad, amistad fingida del juez mientras que en el fondo le somete a un interrogatorio serio, incomunicación interrogatorios inesperados. Como para coronarlo todo, al tercer interrogatorio, harto de aguantar los ya referidos trastornos y, sobre todo, para defender a su padre a quien el juez amenaza con detener también, Salvador confiesa torpemente ser el único autor del crimen. En este mismo momento, y contra toda expectativa, el alguacil Tranquilino divisa, desde la puerta de la Sala de Audiencias donde se encuentra, a padre e hijo, vivos, llegan desde lejos, se sobrecoge de espanto y anuncia esta reaparición al juez don Germán Páramo. Éste, percatado del falso procesamiento que ha ido llevando a cabo, arroja su birrete por el suelo como signo de dimisión de sus funciones de juez alegando que juzgar al ser humano no está al alcance de ningún otro ser humano. Por su parte, Salvador, que se da cuenta de que ha sido acusado y maltratado injustamente, intenta vengarse del antiguo juez. Pero Dolores, Segundo, el escribano Bernabé y el alguacil, lo detienen. Enfurecido, Salvador se mueve por todos lados, pidiendo a voces a una justicia que ya no tiene ni representante, ni crédito humano, ni ubicación terrenal.

3.1.1.2. ESQUEMA SECUENCIAL

Presentamos las secuencias junto con sus funciones dramáticas. A la macrosecuencia que abarque la obra en su totalidad la denominaremos Secuencia - cero y la designaremos por las siglas S0. A continuación, S1 serán las siglas aplicadas a la secuencia inicial; S2, secuencia medial y S3 para la secuencia final o del cierre. Las funciones nucleares correspondientes a cada una de ellas, partiendo de la S1, serán F1, F2 y F3, respectivamente.

En La red, delineamos la S0, la S1 y la S2, siendo ésta subordinada a la S1. Con sus funciones nucleares, se presentan de la manera siguiente:

S0 Impotencia – fracaso de la justicia.

F1 Situación inicial: fallo judicial desestimatorio de la solicitud de Salvador: premio – cornetín, dado que no se cumple el tiempo requerido.

S1 Oposición a la pretensión de Salvador (¿acciones de éste para esa pretensión?)
- F1 Deseo de Galo: no entregar premio
- F2 Medios: enfrentamientos – familiares – diversos; y S2
- F3 Resultado: resolución judicial salomónica: no se entrega la flauta a Salvador.

F2 (Desarrollo) → S2 Proceso judicial contra Salvador
- F1 Acusación popular contra Salvador por asesinato de Don Segundo y Domingo
- F2 Detención – interrogatorio de Salvador por el juez Don Germán
- F3 Autoinculpación de Salvador – las supuestas víctimas aparecen vivas

F3 Cierre: fracaso judicial: el juez Don Germán renuncia y Salvador reclama justicia.

Una vez delineadas las secuencias y las funciones que conforman la estructura morfosintáctica de La red, interesa ver las relaciones diegéticas – sintácticas que existen entre ellos.

La Secuencia – cero, o S0, es la que, como ya dijimos, abarca la obra en su conjunto. Se extiende sobre los tres actos de que consta La red. Al mismo tiempo, es ella la que permite ver el sentido general de este drama social. Desde este punto de vista de doble componente, esta S0 no dista de confundirse con la obra literaria misma y , a todas luces, encaja con la valoración que Tomás Albaladejo Mayordomo hace de la obra literaria en su "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del duque

de Rivas", en ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA. En este estudio, Albaladejo considera la obra literaria como un macrosigno que el emisor trasmite al receptor. Es, en otras palabras, el

> *"resultado de la combinación de un macrosignificante y de un macrosignificado".*[66]

S1 y S2 están subordinadas, por tanto, a S0, mediante una relación por enclave, por cuanto dan origen a un desarrollo de esta S0. Se debe hacer explícito que S1 y S2 nacen de F2 de S0.

En efecto, en La red, el sentido de la impotencia y del fracaso de la justicia se aplica a la S0, lo cual da inicio a F1: el fallo judicial desestimatorio de la solicitud de Salvador, esto es, el premio – flauta, por falta de cumplimiento del tiempo debido. Estas situaciones se desarrollan en F2 y ésta contribuye a crear la S1: Oposición a la pretensión de Salvador y S2, o sea, el proceso judicial contra el mismo Salvador.

Siguiendo el análisis de Roland Barthes en "Introducción al análisis estructural de los relatos", pueden dividirse en dos las funciones arriba presentadas: las "cardinales" o "núcleos y las "secundarias" o catálisis.

Para pertenecer al grupo de las "cardinales" a una función le basta, precisa Barthes,

> *"que la acción a la que se refieren abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuidad de la historia".*[67]

Por su parte, las "secundarias",

> *"llenan el espacio narrativo que separa las cardinales"*[68]

Por consiguiente, las "secundarias" o "catálisis" desempeñan un papel de complementariedad.

Entre las que hemos presentado en el cuadro anterior, F1, F2 y F3 de S0 son las funciones cardinales de La red; en tanto que F1, F2 y F3 de S1 y S2 se relacionan con el segundo grupo, el de las funciones secundarias.

Esos presupuestos narratológicos mantienen su valor en el estudio de una obra dramática, como la que nos corresponde, en la medida en que teatro y narrativa tienen la "historia" en común, estribando la diferencia de ambos en el "discurso". El juicio de Fabián Gutiérrez en Teoría y praxis de la semíotica teatral nos parece de interés a este respecto:

---

[66] Albaladejo Mayordomo, Tomás: "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del duque de Rivas"(Departamento de Literatura, Universidad de Alicante), en ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA, n.º 1, 1982, pp. 225 – 247.

[67] Barthes, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos", in Barthes, Roland y otros: Análisis estructural del relato. Barcelona: Ed. Buenos Aires, 1982, p. 9.

" En el análisis de la "historia" no hay diferencias esenciales entre narrativa y teatro; será en el "discurso" donde las diferencias se manifiesten".[69]

Si la S0 abarca la obra entera, la S1 va del principio del Acto I al final del mismo. En cambio, la S2 se enmarca en los dos restantes Actos, desde el comienzo del Acto II hasta concluirse el Acto III del drama que analizamos. La S1 crea la S2 en la medida en que, la decisión tomada por Don Segundo al final del Acto I de no entregar la flauta a Salvador es la que lleva a éste a provocar peleas entre varios miembros de las dos familias, lo cual, a su vez, da rienda suelta al proceso judicial que se abre al iniciarse el Acto II.

Una ilustración de esas situaciones se evidencia en el último diálogo de Salvador y Domingo al cabo del Acto I:

"SALVADOR
(Descompuesto.)
¡A ésta no hay quien le replique, Domingo! ¡Y no me mires así! Domingo se sonríe. ¡Y no te rías, porque, delante de un matón, soy como un perro delante de un gato, y te rompo la risa contra los dientes!
DOMINGO
(Ciego de ira.)
¡Y, con los dientes te arranco yo a ti el corazón!
SALVADOR
(Acometiéndole.)
¡A verlo! (Le echa las zarpas al cuello, le sacude como a una hoja, le derriba, y rechaza de un manotón a Galo. Dolores se aferra a Domingo, que se levanta con felina rapidez, y Petra defiende a su compañero. Mientras las mujeres y los hombres gritan, Bernardo, con el egoísmo de la vejez, sigue llorando en el sofá.)" (pp. 62 – 63).

Hemos de explicar que este enfrentamiento físico y violento entre Salvador y Domingo es la consecuencia del que opone a Don Segundo y a Bernardo. En realidad, Don Segundo golpea primero a Bernardo y éste, al verse incapaz de reaccionar, suscita la venganza de su hijo Salvador. Ello dio lugar a una situación conflictiva: reacción inmediata de Salvador, con el propósito de vengar a su padre, aparición súbita de Dolores que le contiene atónita; otra intervención, la de Domingo, a punto de desafiar a Salvador, que se dispone a maltratar a Don Segundo y por fin, notemos el enfrentamiento entre Salvador y Galo. Esta tensión aparece puesta de manifiesto tanto en el diálogo de los personajes como en las acotaciones:

" DON SEGUNDO

---

[68] Idem, p. 44.
[69] GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit., p. 126.

(Reponiéndose y derribándole de un brutal empujón.)
¡Habrá indecente borracho!
Salvador, instintivamente, avanza hacia Don Segundo, impulsado por el dolor y la cólera; Galo, haciendo de tripas corazón, avanza también, decidido a contenerle, y Domingo, con un furor diabólico, se pone de un salto junto a Salvador, para caer sobre él en cuanto maltrate a don Segundo.

DOLORES
(En un alarido.)
¡Salvador! Los tres hombres se detienen.

GALO
Con una gravedad que no es hija de la valentía, sino del miedo.
¡Cuidao!

DOMINGO
(Torvamente.)
¡Cuidao!

SALVADOR
(Con la voz trémula d rabia)
¡Cuidao digo yo también!

DON SEGUNDO
(Tan calmoso como si nada hubiera ocurrido.)
A tos nos conviene ir con cuidao.

DOLORES
(Con energía, dirigiéndose a su padre.)
¡A todos!...

BERNARDO
¡ Y mi hijo no ha tirao al suelo la cabeza del hombre que me tiró a mí al suelo!"[70].

Estas quejas de Bernardo, incitando a su hijo Salvador a vengarse contra Don Segundo, son las que desembocan en la pelea entre Salvador y Domingo. Es el final de la S1 y el principio de la S2.

La S2 se abre como consecuencia de la situación que prevalece y constituye el cierre de la S1: enfrentamientos generalizados. Las circunstancia de apertura de la S2 son obvias: temerosos de Salvador, Don Segundo y Domingo se refugian en un pueblo vecino; el pueblo piensa que Salvador y su padre les han asesinado y acusa públicamente a Salvador; ellos lleva al juez Don Germán a abrir un largo proceso judicial contra el supuesto asesino Salvador, mientras su padre se cura en el hospital. Eso se extiende en los dos últimos Actos del drama, pasmado en la S2 diegético – sintáctica.

En un análisis morfosintáctico de la obra literaria, las secuencias, las funciones, la acción los personajes y el diálogo mantienen relaciones de complementariedad. Por eso, necesitamos poder destacar la funcionalidad dramática de todos ellos en este nivel. Así pues,

después de las secuencias sintácticas y las funciones que van vinculadas a ellas, para dar coherencia a nuestro estudio, nos parece conveniente analizar la acción de La red de "Parmeno" así como sus binarismos.

3.1.1.3. LA ACCIÓN: LOS BINARISMOS

Dice la Real Academia Española en su Diccionario de la Lengua Española:

> *"acción [...] // En las obras narrativas, dramáticas y cinematográficas, sucesión de acaecimientos y peripecias que constituyen su argumento. //..."* [71]

Según esta definición, hablar de la acción dramática en La red es rastrear el conjunto de sucesos, sus circunstancias y los personajes que se implican en ellos. De hecho, tratándose de la representación de obras dramáticas o cinematográficas, las coordenadas espacial y temporal constituyen una preocupación importante por parte del público o del lector. Ello quiere decir que en las "peripecias" subrayadas en la definición de la R.A.E., se incluyen el espacio y el tiempo. Sin embargo, teniendo en cuenta el nivel de análisis en que estamos aún, se trata del espacio y del tiempo diegético – sintácticos y no de la representación, aspecto importante de la tercera parte de este trabajo. Encontramos exactamente la misma definición en el Diccionario Enciclopédico Espasa – Tomo I. [72]

En Diccionario de términos literarios, Demetrio Estébanez Calderón, define así la acción:

> *"Acción. Es la serie de acontecimientos y situaciones que configuran el entramado de una historia relatada o representada. La acción constituye el elemento dinamizador de esa historia, al poner en marcha los distintos mecanismos de transformación que empujan a los personajes a pasar de una situación a otra. Por la acción, se definen estos personajes, y en la acción se establecen entre ellos unas relaciones motivadas por la prosecución respectiva de sus propios intereses. Estos pueden generar conflictos que, a su vez, mueven a actuar en busca de la solución de los mismos."*[73]

Esta definición de acción por Demetrio Estébanez, más completa, muestra certeramente la imprescindible relación entre los diferentes elementos que se concretan en la

---

[70] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. Madrid: Ed. Pueyo, 1919, acto I, pp. 60-61.
[71] Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española. Tomo I. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., (21.ª ed. 1994, p. 20.
[72] Diccionario Enciclopédico Espasa – Tomo I. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1996, p. 105.
[73] ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 6.

"historia" o "relato" que se narra o se representa. Como también se ha visto, los personajes que intervienen en dicha acción cobran significado por ella, movidos ellos todos por intereses personales. Éstos, cabe recordarlo, están capaces de originar enemistades, odios, relaciones de índole conflictiva, que dan pie a un nuevo eslabón, la solución a los conflictos creados. No es menos completa la definición de Pavis en Dramaturgia, estética, semiología:

> *"Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales [...] La acción es [...] el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones."*[74]

Pavis aclara más en lo referente a la relación entre la escena y las alteraciones psicológicas de los personajes. Gracias a esas pautas, podemos abordar el estudio de la acción en la pieza que nos ocupa.

La acción que se desprende de La red tiene como motivo, efectivamente, un interés individual, "propio": solicitud del cortenín – premio, lo cual degenerará más tarde, cuando se opongan distintos intereses particulares, en desacuerdos familiares peligrosos, hasta engendrar una causa judicial contra el solicitante del instrumento musical.

Diremos entonces que en La red la acción consiste en el proceso judicial incoado contra Salvador. Tiene: causas acusación popular de Salvador por asesinato de Don Segundo y de su hijastro Domingo; manifestaciones: interrogatorio informal, falsos testimonios levantados contra el supuesto reo, interrogatorios formales del juez de instrucción, suplicaciones de reo; y, por supuesto, consecuencias: el fracaso del proceso judicial y la comprobación de la impotencia de la justicia humana. Esta acción tiene lugar en "*cualquier pueblo de España*" según el dramaturgo (p.9) y el tiempo se extiende aproximadamente en dos semanas. Esas coordenadas espacial y temporal serán analizadas con amplitud en sus apartados respectivos a lo largo de este trabajo.

Queda ahora por ver los tipos fundamentales de acción que aparecen en el drama que nos ocupa, estribados en oposiciones binarias.

Entre los contrastes binarios que Pavis suministra como esenciales en su Diccionario del teatro... [75], hay el que denomina "Ascendente / descendente". Según dilucida el teórico,

---

[74] PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1996, (2.ª reimpr.), p.58.
[75] PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semilogía. Op. cit., pp. 8-9.

la tensión "ascendente" de este binarismo corre desde el principio de la obra teatral hasta casi su final. Esta parte consiste en la tensión dramática; mientras que la "descendente" va enfocada tan sólo desde la última escena, e incluso parcialmente.

Por supuesto, en La red, el inicio de esta tensión ascendente se percibe a partir del momento en que el director de la banda de música deniega la solicitud referente al premio – cortetín. Ante el empeño de Galo de desestimar dicha solicitud, Salvador determina recurrir a medios violentos para hacer frente a esta situación. Ya hemos ejemplificado esta postura suya con ayuda de algunos trozos sacados del presente drama, pero pueden completarse con otros más, con vistas a mostrar algunos momentos de esta tensión ascendente en la acción dramática. Uno de los momentos que no podemos pasar por alto es el enfrentamiento violento entre los diferentes miembros de la familia de Don Segundo y la de Bernardo, fragmento que hemos mencionado con anterioridad y que se cierra con la incitación a la venganza de Salvador por su padre Bernardo:

> *"BERNARDO*
> *¡Y mi hijo no ha tirao al suelo la cabeza del hombre que me tiró a mí al suelo! "*[76].

Es un momento de clímax que se debe a que, después de haber sufrido la indignación por Don Segundo, Bernardo busca devolver la humillación a Don Segundo a través de su hijo. Es un trance de máxima tensión, ya que los demás miembros de ambas familias no se quedan indiferentes.

Otros momentos que se relacionan con esta funcionalidad dramática de la tensión ascendente son por ejemplo la desaparición de Don Segundo y Domingo; la reaparición de los mismos y la agresión de Salvador al juez Don Germán. Basta con hacer mención de algunos fragmentos del texto dramático sobre el que versa este análisis, para apoyar nuestro comentario.

Con respecto a la tensión ascendente debida a la supuesta muerte de los dos personajes antes mentados, la acotación siguiente es significativa:

> *"(Petra, vestida de luto riguroso, entra por la izquierda.)"*[77]

A ella, hay que añadir la referente a Galo, esposo de Petra:

> *"(Galo, también de luto, entra por la izquierda. Su mujer no le ve.)"*[78]

---

[76] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto I, p. 61.
[77] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto II, p. 74.

Está claro, pues, que el vestuario de Petra y de su marido son todo un signo de mal agüero, en cuanto anuncia la celebración de la muerte de su padre y su hermano es el caso de Petra; o, de su suegro, caso de Galo. Esta circunstancia acarrea la reacción cada vez más terca de casi todo el pueblo, contra Salvador, con excepción de su padre Bernardo, y de Dolores, su esposa. A su vez, la reacción del pueblo va reforzada por la acción judicial emprendida por el juez Don Germán. Todo lo que pasa en este determinado momento contribuye al ascenso de la tensión dramática. Paralelamente a esta dicotomía de tensión ascendente, es ilustrativa, la admiración del alguacil Tranquilino, cuando, como por arte de magia, ve reaparecer a las antes supuestas víctimas, como resucitadas:

> *"¡Señor juez, señor juez! (Entre sollozos). ¡Ay, qué alegría, señor juez! (Dirigiéndose, desde la puerta, a alguien que sube.) ¡Pero, corra, por Dios! ¡Ay, señor juez, qué alegría!"*[79].

Urge subrayar que no hay tal "alegría", en absoluto. En la medida en que no sólo habla Tranquilino "Entre sollozos", o sea que estamos ante una paralingüística en orden a traducir emociones negativas, sino que los puntos de admiración utilizados aquí potencian la carga emocional que experimenta el alguacil en este momento; de igual manera, el vocativo, como elemento del discurso: *"¡..., señor juez, ...!"*, encabezado por la interjección *"¡Ay, ...!"* que traduce el dolor, susto y sobresalto, crean nada más que momentos de clímax en la acción dramática. Esto reviste una importancia particular aquí, tanto más cuanto que es la primera vez en esta acción – recordémonos que estamos casi al final del drama – que el alguacil toma la iniciativa de llamar a su jefe jerárquico, el juez; ¿cómo tal reacción inédita en la conducta del alguacil no va a crear una intensa emoción en el juez y en los que se encuentran a su alrededor como es el caso del escribano Bernabé? La acotación siguiente es un indicio fidedigno a este respecto:

> *"(Y entra precipitadamente, adusto y torvo, Don Segundo, y Don Germán, que mira con estupefacción a Tranquilino, se levanta de un salto, con una palidez mortal, y Bernabé se acurruca con un pavor que ni le permite moverse.)"*[80]

Podríamos dar más ejemplos de factores que tienen como funcionalidad dramática acrecentar la tensión de la acción.

Lo que no cabría dejar de señalar es que dicha tensión tiende a relajarse, de vez en cuando, gracias a ciertos sucesos. Sirva de lugar paradigmático la amistad que el juez finge

---

[78] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit. acto II, p. 77.
[79] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit. acto III, p. 168.
[80] LÓPEZ PINILLOS, José: op. cit. acto III, p. 169.

trabar con el reo en los primeros momentos de su intervención en el asunto del cornetín, confiesa el juez hablar en plan de amigo; de juez, no. Así, dirigiéndose a Don Segundo, dice textualmente:

> *"Arregla usted lo de la banda inmediatamente. El cornetín, que era un grano de arena, es ya una montaña de odio que ha dividido al pueblo, y si hoy, en una escaramuza entre quince o veinte exaltados, se han herido tres hombres, mañana, en una pelea entre doscientos o trescientos, pueden caer unas docenas. De este modo no debemos seguir ni una hora más. No habla el juez todavía, Don Segundo: habla el amigo, y para evitar, precisamente, que hable el juez."*[81]

No pensamos que esta "amistad" sea sincera, sino más bien un recurso judicial, un medio psicológico para buscar la verdad del asunto con tranquilidad, sin infundir miedo al inculpado. El impacto dramático de tal método descansa en la relajación de la tensión ascendente que venimos justificando.

Por el contrario, en La red, se hace "descendente" esta tensión dramática justamente en la última parte de la escena final de la obra.

En efecto, después de su liberación, Salvador ha querido agredir al juez, pero múltiples intervenciones de su alrededor le han impedido concretar esta acción. El descenso de la tensión se explica aquí por el hecho de que lo que iba a ser una acción física, violenta y generalizada quizás, se ha convertido en una acción verbal, menos peligrosa y poco arrolladora, pero trascendental:

> *"¡Justicia!... ¡Justicia!... ¡Justicia!... ¡Justicia!..."*[82]

Como otra oposición binaria, Pavis habla de "Representada / narrada". Para él, la acción representada es el rasgo característico del género teatral; es la normal. Se encuentra en el texto dialogado. Además, en la fase espectacular, hace objeto de configuración por los parlamentos de los actores.

Este binarismo, como el anterior, se aplica nítidamente a La red, por ser a la vez un drama dialogado y representado.

Asimismo, podemos ver en este drama la dicotomía "Interior/exterior2, especificando que es sobre todo "Interior". Esto es, se observa una progresión en el psiquismo de los personajes. El caso de Salvador es patente, cuando, en vez de seguir defendiendo su postura, confiesa falsamente que es el autor del crimen. El diálogo más

[81] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto, I, p. 50.
[82] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto III, p. 175.

revelador de esta evolución psicológica, lo constituye el que mencionamos en seguida, entre el juez y el reo:

"DON GERMÁN
(Al alguacil.)
Lléveselo. Sale Quintín con Tranquilino. Y ahora, ¿se empeñará en seguir engañándome? ¿Quién disparó ese tiro?
SALVADOR
(Con sequedad.)
Yo.

DON GERMÁN
(Con una incredulidad absoluta.)
Es curioso. Llevando su padre la escopeta ¿disparó usted?
SALVADOR
(Con acritud.)
No le saque usté punta a lo de la escopeta, porque será inútil. Habíamos divisao unos bultos sospechosos, y, por miedo a que nos quitaran las caballerías, nos preparamos. Mi padre fue al pozo con la escopeta por la sencilla razón de que se corrieron hacia allí. Pero luego la cogí yo... ¡y yo disparé! "[83].

Hay, pues, una evolución, un cambio en el psiquismo de Salvador: antes, se afanaba por defender su inocencia, pero ahora se declara culpable.

El propio juez es otro caso digno de mención, porque se presenta primero como amigo para buscar solución al problema planteado, pero con el transcurso de las peripecias, se autoidentifica como juez:

"SALVADOR
(Suplicante.)
Pero, don Germán...

DON GERMÁN
(Enérgico, mas sin aspereza.)
Yo no soy ahora don Germán Páramo: yo soy el juez de instrucción, y usted, un desconocido a quien interrogo"[84].

Puede resaltarse también en este drama social el binarismo "principal / secundaria". Tiene que ver con las funciones nucleares que se corresponderán con la tensión "principal" y las funciones de catálisis cuya funcionalidad dramática es completar los espacios vacíos dejados por las nucleares; estas catálisis se corresponden a la tensión secundaria.

Ya hemos puesto de manifiesto las funciones nucleares y las catálisis, lo cual quiere decir que el binarismo "principal / secundaria" se comprueba aquí.

[83] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, p. 146.

En este mismo repertorio binario, se debe sacar a relucir lo tocante a "colectividad / individual". No tiene esto que ver con los personajes sino con los actantes y principalmente sus relaciones en la tríada: sujeto – objeto – destinatario. Para Fabián Gutiérrez Flórez, este binarismo sirve para precisar:

> *"si la acción del protagonista (sujeto), sólo se proyecta sobre sí mismo (acción individualista), o bien si el destinatario es un grupo social, un pueblo o la humanidad entera (acción no individualista)".*[85]

En el esquema actancial que presentaremos a continuación, se proyecta sobre el propio sujeto, Salvador. Es el destinatario, el beneficiario del objeto deseo. Pero no es una proyección efectiva, sino simbólica: Salvador es el símbolo de la esperanza de un pueblo, toda una masa pueblerina inclinada a temer la justicia. Por consiguiente, la acción puede considerarse de tipo "colectivo".

Por último, el tipo de binarismo que aparece en el modelo analítico de Gutiérrez Flórez está ligado a la oposición "cerrada / abierta".

Al ser de forma "cerrada", la acción debe desarrollarse conforme con una lógica causal y temporal, y la intriga se encadena armoniosamente con los momentos de tensión y distensión hasta la solución del problema planteado. En cambio, en la forma "abierta", la acción evoluciona en forma de sierra, de modo discontinuo.

En nuestro caso, se da la acción cerrada. Como ya demostramos páginas atrás, el proceso judicial de Salvador tiene causas, manifestaciones y consecuencias en el espacio y en el tiempo. Además, se resuelve, siquiera en parte, porque Salvador es liberado y con esta liberación, asistimos al fracaso y a la impotencia de la justicia humana. En esas oposiciones binarias de Pavis y Gutiérrez Flórez, nos hemos inspirado para analizar con cierta amplitud la acción en La red de "Parmeno". Este análisis mostrará cómo la acción está en perfecta trabazón con los demás elementos semiótico – sintácticos tales como los personajes, los actantes, las funciones, las secuencias y los diálogos.

Por otra parte, más allá de los binarismos vinculados a los cauces metodológicos propuestos por Gutiérrez Flórez, hemos ido reseñando otros a lo largo del drama. Pero por tener una implicación más en lo temático que en la acción, los estudiaremos preferentemente en el nivel semántico intensional, dentro de los subtemas.

Debemos analizar ahora los personajes, lo que nos permitirá elaborar el esquema actancial general de la obra dramática que estamos desarrollando.

---

[84] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 109.

3.1.1.4. LOS PERSONAJES

Nos limitamos a resaltar los rasgos que conforman el personaje como elemento sintáctico, dejando de lado su significado, objeto del nivel semántico.

En Estudios de semiología del teatro María del Carmen Bobes Naves concede al personaje un sitio principal dentro de las diferentes fuerzas interactivas que intervienen en la "historia", el relato de una obra literaria. Diferencia entre actante, personaje y actor, pues aunque a veces parecen confundirse, cada uno de ellos desempeña un papel clara e inequívocamente definido en la obra literaria:

> *"En todas las obras pueden reconocerse todos estos actuantes que, revestidos de unas cualidades y con unas relaciones determinadas entre ellos (parentesco, amistad, conocimiento, etc.), se transforman en los "personajes" que encarnarán los actores y desempeñarán su propio rol, su propio papel.*
>
> *Por lo que llevamos dicho se puede deducir que el actuante es la unidad de estructura de la obra de teatro, el personaje es la variante del texto, el actor da cuerpo en la escena al personaje y todos ellos desempeñan un papel, una función, un rol".*[86]

Para nosotros, se trata de estudiar, en primer lugar, el tipo de relaciones que mantienen los personajes que desfilan en el texto dramático parmeniano al que prestamos atención. Partir de ellos, elaboraremos el esquema actancial de la pieza. En cuanto a los actores, nos interesa su papel en el nivel pragmático, por lo que nos ocuparemos de ellos más adelante.

Dado que las relaciones que existen entre los personajes de La red son de parentesco, veamos ante todo su árbol genealógico.

3.1.1.1.4.1. ÁRBOL GENEALÓGICO

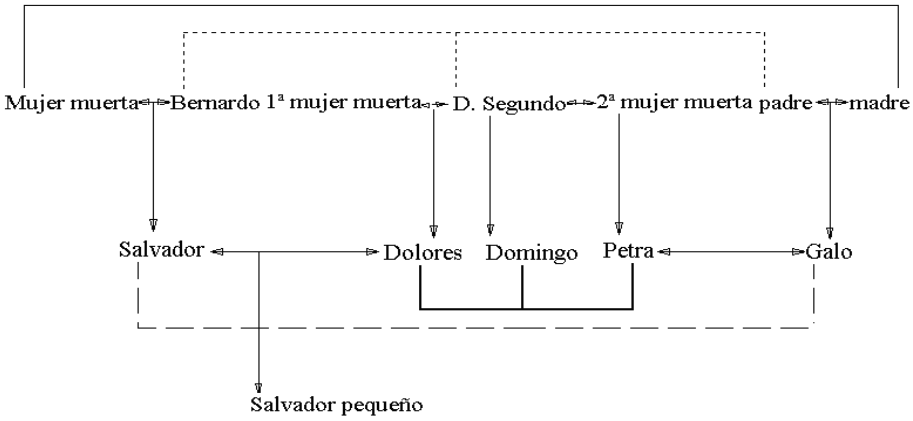
Los personajes principales de La red de "Parmeno" pueden agruparse en tres familias: la familia de Don Segundo, la de Bernardo y la de Galo. De la familia de Don Segundo, forman parte Dolores, Petra, Domingo y el propio Don Segundo; luego, Bernardo y su hijo Salvador forman otra familia; y por fin , está la familia de Galo, cuyos padres se habrán muerto ya, como las dos mujeres de Don Segundo y la de Bernardo. En el fondo

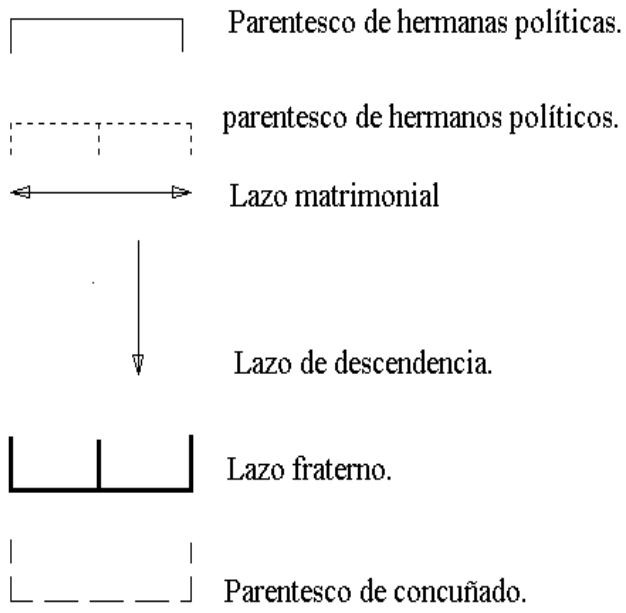
---

[85] Gutiérrez Flórez, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit., p. 74.
[86] Bobes Naves, María del Carmen: Estudios de semiología del teatro. Valladolid: Aceña Editorial, S. L., 1987, p. 47.

forman ya una familia porque se unieron por varios matrimonios. He aquí cómo se presenta el árbol genealógico originado de esta unión:

Árbol genealógico de las tres familias políticas de La red de "Parmeno": la familia de don Segundo, la de Bernardo y la de Galo.- leyenda del árbol.





Como se puede ver, entre las tres familias existe un fuerte lazo matrimonial. En efecto, Salvador se unió a la familia de Don Segundo contrayendo matrimonio con la hija legítima de éste, Dolores. Galo se sumó a ella por el mismo compromiso matrimonial con la hija natural, Petra. De la unión de Salvador y Dolores, nació Salvador pequeño. Las tres familias viven como una sola.

Son esos personajes, además del juez Don Germán, del escribano Bernabé y del alguacil Tranquilino, los que van a desempeñar las funciones actanciales en el cumplimiento de la acción de la obra. Los demás personajes presentes en la obra son meros figurantes. Se trata de cuatro comparsas: Breñales, Librada, Mónica y Quintín. Todos ellos obedecen a un determinado orden de aparición en la obra, una taxonomía que muestra los momentos más relevantes de la acción dramática.

3.1.1.4.2. TAXONOMÍA

Hay un cierto orden de aparición en la acción dramática de La red que se debe tener en cuenta. Se da en el cuadro que sigue:

Orden de aparición	1º.	2º.	3º.	4ª.	5ª.
Personaje	Breñales	Don Segundo	Bernardo	Librada	Mónica
Orden de aparición	6º.	7º.	8º.	9ª.	10º.
Personaje	Quintín	Tranquilino	Petra	Dolores	Salvador
Orden de aparición	11º.	12º.	13º.	14º.	15º
Personaje	Galo	Don Germán	Domingo	El pueblo	Bernabé

La lectura de este cuadro se hace por columna: indicamos primero el orden de aparición y en la celda abajo, dentro de la misma columna, señalamos el nombre del personaje correspondiente.

Esta taxonomía, como ya dijimos, nos ayuda a ver los momentos de clímax y anticlímax dramático. Por lo tanto, es necesaria. La aparición de Breñales por ejemplo significa el inicio de la acción dramática en la medida en que es él quien nos da esta información, situando dicha acción dentro de las coordenadas espacial y temporal:

"BREÑALES

¡Corre, que dende el corral veremos la procesión!"[87].

Gracias a este primer personaje, sabemos ya que la acción se desarrolla en un corral, un día festivo. Es una fiesta religiosa que se celebra, según la didascalia que antecede:

> *"(Es el día 6 de Julio. San Tranquilino, Patrón del pueblo, ha salido de su penumbroso camarín para dar, como todos los años, una vueltecita por la plaza, y los cohetes hienden el aire, las campanas repican y los*

[87] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, p. 18.

músicos de la localidad emocionan a sus admiradores con la cándida alegría de una inocente gavota")[88].

El personaje que aparece en segundo lugar en la obra es Don Segundo. Como veremos a continuación en el momento de estudiar individualmente a los personajes, toda su vida tiende a traducirse por este orden numeral ordinal. Es el segundo personaje que nos da la segunda información sobre la acción dramática, sobre el ambiente que reina: la alegría, debida al efecto de la bebida. Luego, abre el diálogo dramático con el tercer personaje, Bernardo:

"DON SEGUNDO
¿A que no aciertas el por qué de haberte yo sacao de la procesión?... Pues te he sacao pa que te pelees con una botella de Rute y te tragues toa su sangre, como un guapetón que eres.
BERNARDO
No. Te costa que han pasao ya muchas fiestas sin que yo beba, Segundo..."[89].

La presencia de Librada como cuarto personaje mantiene este ambiente, ya que se presenta como la nueva criada de Don Segundo, lo cual no hace sino alegrar al amo. Pero este momento de distensión inicial se rompe repentinamente con la aparición de Mónica, porque es portadora de un mensaje conflictivo y el cornetín, que es la causa de este conflicto, está percibida por ella como un objeto maldito, o que se debe maldecir:

"MÓNICA
(Airadamente.)
¡Maldito y remaldito sea el cornetín!
DON SEGUNDO
¿Ha pasado algo?"[90].

A partir de este momento, la tensión relajada del inicio de la acción dramática cede paso a una tensión creciente, originada de la historia del cornetín. Desde entonces, todo personaje que aparece se implica en ella y toma posición. Los momentos de mayor plasticidad dramática, los de clímax, serán los ligados a la aparición de los agentes jurídicos: Tranquilino, el alguacil; el juez Don Germán y Bernabé, el escribano, porque su aparición indica el principio del proceso judicial.

No es dato redundante hacer constar que por múltiples que sean, los personajes se mueven, se forman, cobran sentido y significado en torno a uno principal, el "héroe" de la obra. De ahí, la necesidad de determinarlo.

---

[88] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 18.
[89] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, pp. 19-20.
[90] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, p. 25.

3.1.1.4.3. DETERMINACIÓN DEL PERSONAJE PRINCIPAL, EL "HÉROE" DE LA PIEZA.

¿Cómo proceder para determinar el personaje principal?

Annne Ubersfeld, en su imprescindible obra teórica, Lire le théâtre, sugiere un procedimiento basado en tres criterios, que consisten en contar:

1. el número de apariciones de cada personaje en el cumplimiento de la acción dramática;
2. el número de réplicas de cada personaje;
3. y / o el número de líneas de los discursos de cada personaje.

Sin embargo, Ubersfeld observa que esta etapa no debe llevarnos a la conclusión inmediata de que el "héroe" determinado es el sujeto, pues no coinciden siempre. Para convencernos, pone el ejemplo de Suréna de Pierre Corneille donde el personaje epónimo aparece como héroe, pero no como sujeto. Es el contenido de los propósitos siguientes:

> *"Si dans un texte dramatique, nous comptons le nombre d'apparitions d'un personnage, le nombre des répliques, voire le nombre de lignes de son discours (dans le cas même où la pondération des trois chiffres donne une solution incontestable), encoré aurons – nous trouvé le personnaje principal, le "héros" de la pièce, pas nécessairement le "sujet": ainsi l'analyse du Suréna de Corneille peut faire apparaître le personnage éponyme come héros, pas nécessairement come sujet".*[91]

En nuestro caso, hemos optado por el primer criterio, o sea el número de aparición de cada personaje en el cumplimiento de la acción de la obra. El esquema porcentual que se desprende de este procedimiento nos permite deducir sobre el personaje principal. Veamos el esquema:

[91] UBERSFELD, Anne: Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales, 1978, pp. 78 – 79.

Personaje	Acto I	Acto II	Acto III	Totales	Totales porcentuales
BERNABÉ	-	-	12	12	01, 81 %
BENARDO	22	-	-	22	03, 32 %
BREÑALES	3	2	-	05	00, 75 %
DOLORES	13	52	35	100	15, 75 %
DOMINGO	5	-	-	05	00, 75 %
GALO	18	16	-	34	05, 13 %
D. GERMÁN	14	46	93	153	23, 11 %
LIBRADA	2	-	-	02	00, 30 %
MÓNICA	2	9	-	11	01, 66 %
PETRA	11	9	-	20	03, 02 %
QUINTÍN	15	10	18	43	06, 49 %
SALVADOR	33	87	57	177	26, 85 %
D. SEGUNDO	45	-	7	52	07, 85 %
EL PUEBLO	-	7	-	07	01, 05 %
TRANQUILIN	10	2	7	19	02, 87 %
				662	99, 94 %

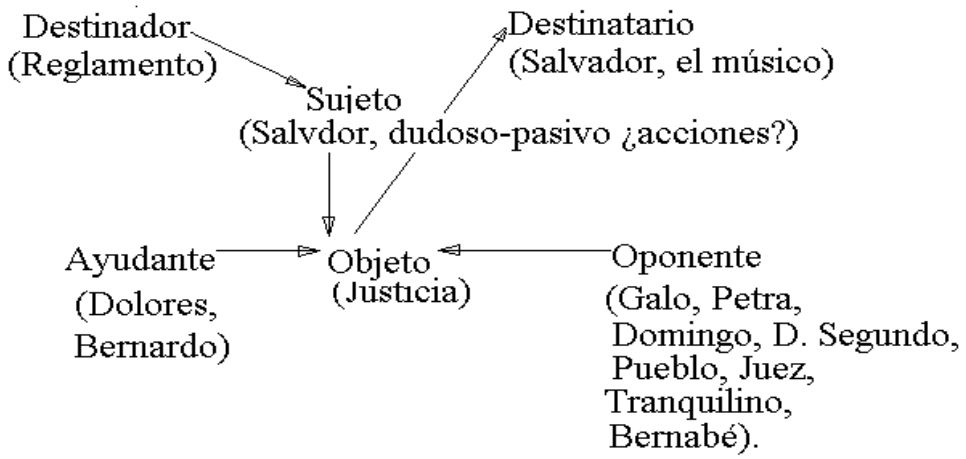
Obviamente, el personaje principal de La red es Salvador, con 26, 85 % de presencia en escena. Es el porcentaje más elevado de todos. Su importancia dramática es pues notable. Va seguido de su antagonista judicial, Don Germán, con 23, 11 % de presencia en escena. Más allá de estos dos, el protagonista Salvador y su antagonista Don Germán, hay que destacar, a Dolores Retamar, con 15, 75 % de presencia en escena, ya a partir de este porcentaje vemos que Dolores es uno de los tres personajes con un papel dramático relevante.

Este enfoque porcentual sobre la presencia en escena de los personajes conforma la importancia dramática de cada uno de ellos. A su vez, dicha importancia se complementa con las funciones actanciales que desempeñan. De ahí que sea idóneo presentar, seguidamente, el esquema actancial general de la obra, que deriva de estos roles actanciales.

3.1.1.4.4. ESQUEMA ACTANCIAL GENERAL

El esquema actancial, además de mostrar que un actante no es un elemento autónomo, da lugar a determinadas lecturas. En efecto, un sujeto, por ejemplo, está en relación con un objeto, y forma con él un eje semántico, que será fundamental a la hora de interpretar la obra. Greimas reseñó tres importantes ejes semánticos: Destinador – destinatario, que es el eje de los actantes de la comunicación o eje del poder y / o saber; Sujeto – objeto, o eje del deseo; y, Ayudante Oponente, eje de la prueba. El esquema actancial general de La red se presenta del siguiente modo[92]:

BIBLIOTECA VIRTUAL



[92] Vid. GREIMAS, Algirdas Julien: "Actants, Acteurs, Rôles, en C CHABROL, Sémiotique narrative et textuelle, 1973.

Una observación que salta a la vista, después de presentar este esquema actancial es que no todos los personajes aparecen en él, por carecer de un estatuto actancial. Esto nos permite ver en La red, las tres categorías de personajes que, en la opinión de Torrente Ballester, se encuentra en toda obra dramática. Ricardo de la Fuente Ballesteros dio una clara explicación de dicha categorización de personajes en su Tesis Doctoral, El teatro de Pedro Muñoz Seca (1900 – 1936) de la manera siguiente:

> *" Torrente Ballester (19) distingue tres categorías de personajes en toda obra dramática: esenciales, funcionales y decorativos.*
>
> *Personaje esencial es el protagonista, y, en general, "todo el que habla en el drama pro derecho propio, o, como si dijéramos, todo aquel que tiene voz y voto en el poema, es personaje esencial".*
>
> *De los personajes funcionales dice "que si bien son necesarios, lo que son en segundo término y de manera subsidiaria. No se confunden con los que habitualmente se llaman "personajes secundarios", sino con cosa más bien distinta. Difícilmente se hallará comedia o drama sin ellos, si en puro ineficaz esquema no quiere quedarse. Los exige la arquitectura dramática y también la técnica misma. Cuando los clásicos, concibiendo una totalidad dramática en acciones concéntricas o paralelas, al lado de la pareja galán – dama colocan esta otra, criado – criada, la última tiene un valor funcional basado en razones externas a la central peripecia, como lo son el complemento o el contraste"* [93]

En nuestro caso, como personajes esenciales, están el protagonista Salvador y su antagonista el juez Don Germán. Los demás que aparecen en el esquema actancial son funcionales. En cuanto a los decorativos, se debe mentar a: Breñales, Librada, Mónica; a éstos, hay que añadir a Manuel Monje, gañán y a Juan Herrera, músico. Sus roles actanciales son nulos.

En Lire le théâtre, Anne Ubersfeld estudia las relaciones entre los actantes. Su exposición nos interesa a dos niveles:

Por una parte, si hay identificación del destinador con el sujeto, piensa Ubersfeld que puede hablarse de drama de sentido individualista, y si hay en él marca de colectividad, será un drama de sentido social.

En el caso preciso de La red, el destinador, Salvador, presenta marca de colectividad, como veremos al estudiar su onomástica en la parte semántica. Además, ya a partir de la flecha del deseo que se orienta hacia él, tiene una lectura colectiva: el resultado de su asunto judicial sirve de catarsis para toda la masa campesina, de ahí que haya conscientes a todos de la injusticia del sistema judicial. Por otra parte, hablando del sujeto, Ubersfeld escribe:

---

[93] FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: El teatro de Pedro Muñoz Seca (1900 – 1936), tomo I . Tesis Doctoral, Valladolid, 29 de mayo de 1985, p. 393.

> *" On ne peut considérer comme sujet du désir quelqu'un qui veut ce qu'il a ou cherche simplement à ne pas perdre ce qu'il possède; la volonté conservatrice n'engage pas facilement une action, s'il manque la force dynamique et conquérant du désir. Le héros "conservateur" peut être un opposant ou à la rigueur un destinateur, pas un sujet".*[94]

Dicho de otro modo,Ubersfeld estipula que no podemos considerar como sujeto de deseo a un personaje que quiere lo que ya tiene, o que se esfuerza por no perderlo, porque la voluntad conservadora no entraña una acción si carece de la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. Por tanto, el héroe conservador puede ser un oponente, o en rigor,un destinador, no un sujeto.

Este análisis de Ubersfeld es importante para nosotros porque nos permite ver ya en filigrana la intención del dramaturgo, que se ha de concretar y desarrollar en la parte semántica, habida cuenta de que Salvador, sujeto de deseo antes de hacerse destinatario, no puede ser conservador. Con esto, llegamos a otro apartado, el diálogo teatral.

3.1.1.5. EL DIÁLOGO

En el teatro, el diálogo es el recurso mediante el cual el dramaturgo elabora el texto principal concediendo parlamentos a sus personajes o a sus actores, con el propósito de conseguir con ello una acción dramática. Es una acción a la vez textual y representada. Gutiérrez Flórez, en Teoría y praxis de semiótica teatral, lleva a cabo un interesante análisis de las funciones del diálogo del teatral y las resume de esta forma:

> *"A veces, el texto dialogado informa igualmente sobre el espacio y el tiempo representados, complementando una vez más a las acotaciones. Por consiguiente, puede resumirse la funcionalidad del diálogo textual dramático así: función primaria, crear la acción dramática; función secundaria, complementar la configuración de los personajes (también encomendada a las acotaciones); y función terciaria, informar sobre el espacio y el tiempo textuales, para completar sus respectivas construcciones (que fundamentalmente el autor realiza con las acotaciones)".*[95]

Ahora bien, las funciones primaria y secundaria referentes a la acción y a los personajes, respectivamente, ya han sido desarrolladas, puesto que todos esos elementos se interrelacionan entre sí. Queda entonces por abordar la función terciaria, la que informa sobre el espacio y el tiempo textuales. No obstante, aunque Gutiérrez da poca importancia al aspecto literario del diálogo teatral, hemos de reconocer que estamos frente a un texto

[94] Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Op. cit. P. 80.
[95] Gutiérrez Flórez, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit., p. 66.

literario y como tal es menester estudiar la función literario – poética del diálogo textual más allá de las propuestas por Gutiérrez Flórez. Por eso, antes de pasar a comentar el espacio y el tiempo textuales, tratamos primero el aspecto literario – poético del diálogo textual. Ello supone tres vertientes fundamentales: el léxico, el decoro y las figuras estilísticas con funcionalidad dramática notable.

3.1.1.5.1. EL LÉXICO DRAMÁTICO

Los personajes de La red se expresan con un habla vulgar, lleno de incorrecciones gramaticales, que se supone de los incultos habitantes de un pueblo. Hay detalles del texto muy ilustrativos de este lenguaje no culto.

El primer vulgarismo que salta a la vista afecta a la colocación de los pronombres átonos, encontramos, "se me", "se te", por "se me", "se te":

> *"SALVADOR*
> *Pué ser. Pué que no quieran; pero, si quieren, a los que **me se** arrimen les llenaré de plomo el celebro. Lo pongo en tu conocimiento pa que te vayas, si no te conviene danzar en este fregao."*[96].

Todos ellos hablan de esa forma, excepto Don Germán, lo cual muestra que es un personaje leído, a diferencia de la masa campesina analfabeta.

En su Manual del buen uso del español, Eugenio Cascón Martín explica claramente esta lección hablando de los pronombres proclíticos y enclíticos.[97]

Los ejemplos de ese tipo abundan en la obra:

> *" QUINTÍN*
> *...y, pa que me respetes de aquí en adelante, vamos a casa del cura y te convencerás de que me puedo comer en su huerto lo que **me se** antoje"*[98].

Como también se da en:

> *"DOLORES*
> *Si con rezar **me se** quitase..."*[99].

Sin alcanzar la exhaustividad, citemos este último caso:

> *"GALO*
> *...¿Y qué muerte, Salvador, te convendría más que la de nuestro suegro, ya que, poe no haber testao, **se te** queda tó su caudal entre las uñas? Sonriendo. Esta es mi semilla, Salvador."*[100].

---

[96] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 92.
[97] CASCÓN MARTÍN, Eugenio Manual del buen uso del español. Madrid: Castalia, 1999, p.361.
[98] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, p. 32.
[99] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto II, p. 65.

Otro rasgo distintivo del habla de estos personajes es el fenómeno de metaplasmo ejemplificado aquí con la apócope de "para" en "pa", como puede verse en los registros arriba dados; "todo" en "tó"; humanidad en "humanidá", "puedes" en "pués". Sirva de ejemplo el trozo siguiente:

> *"GALO*
> *(Persuasivo).*
> *Y encajándote en presidio ¿no la perderías?... En cambio, si te largas, como la* ***humanidá*** *no tiene memoria, lo olvidará* ***tó****, y, cuando el asunto se aclare, podrás volver con la frente muy alta. No seas tonto y aprovecha la ocasión. (Intencionadamente). Todavía hoy... te* ***pués*** *ir."*[101].

Tanto los participios como los sustantivos acabados normalmente en *"-do"*, se pierde la *"-d-"*. Veamos este ejemplo:

> *"BERNARDO*
> ...
> *¡Pero me has* ***obligao*** *tú a beber, cochino!*
> *GALO*
> ...
> *¡****Cuidao****!*
> *DOMINGO*
> ...
> *¡****Cuidao****!*
> *SALVADOR*
> ...
> *¡****Cuidao*** *digo yo también!*[102].

.Esta habla vulgar de los personajes de La red nos permite hablar de su incultura, traslúcida en su idiolecto. En La expresión oral, Susana Luque Mendoza define el concepto de idiolecto diciendo lo siguiente:

> *"El conjunto de los rasgos lingüísticos específicos de cada hablante constituye su dialecto individual o idiolecto".*[103]

Esos rasgos observables en cada personaje, se unen a otros de carácter colectivo, conocidos bajo la denominación de sociolecto. Podríamos citar más, ya que son incapaces de pronunciar "instrumento", para ellos es "estrumento", (p. 26); "europea", que pronuncian "uropea", (p.28); y otros tantos casos similares.

---

[100] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto II, p. 84.
[101] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto II, p. 82.
[102] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, p. 59.
[103] Luque Mendoza, Susana: "La lengua como instrumento de comunicación", in Alcoba Rueda, Santiago y otros: La expresión oral. Barcelona: Editorial Ariel, 2.000., p. 28.

Más que individual aquí, estamos ante un caso de rasgos lingüísticos específicos de una clase social, toda una comunidad: el campesinado inculto. Este fenómeno lingüístico nos lleva a hablar del decoro como técnica dramática.

3.1.1.5.2. EL DECORO DRAMÁTICO

Torres Naharro, en El teatro en España había tratado y definido el decoro como consistente en :

> *"Dar a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, e converso".*[104]

Está respetado aquí, los personajes lo guardan sin la menor alteración, pues el lenguaje de los campesinos incultos está impregnado de vulgarismos mientras que el juez, que es un personaje letrado, habla correctamente:

> *"DON GERMÁN*
>
> ...
>
> *Usted no me debe nada, y su marido menos. Estoy aquí porque debo estar aquí. (A Salvador). Cuénteme lo que ha pasado."*[105].

Asimismo las acotaciones que reflejan el lenguaje del autor están escritas en una lengua culta.

Sin embargo, el decoro no se define sólo por el habla, hay otros criterios como son la psicología de los personajes, su vestimenta, sus gestos. Así es como los campesinos se visten a lo campesino, los mendigos como Quintín hablan de robo, los alguaciles como Tranquilino buscan prender a los autores de infracciones, los ricos como Don Segundo invitan a los demás a pasarlo bien en su casa, el juez habla de justicia y el acusado busca defenderse. En una palabra, el decoro ha sido una preocupación del dramaturgo porque contribuye a la construcción de caracteres. Puede también pasar lo mismo con los recursos estilísticos de los que hablaremos a continuación. Puede decirse que con esos recursos, el dramaturgo está en busca de realismo.

3.1.1.5.3. LAS FIGURAS ESTILÍSTICAS

Los recursos estilísticos que aparecen en la obra literaria vienen en el marco del lenguaje figurado. De hecho, se ha de recordar que en el lenguaje humano, se distinguen dos tipos.

---

[104] Torres Naharro, Bartolomé: El teatro en España. Palma de Mallorca: Olañeta, 1994, p. 32.

Por una parte, el lenguaje propio o literal. Es aquél que aparece de modo evidente, respetando el sentido primitivo de la palabra.

Por otra parte, el lenguaje ambiguo. Es el que nos interesa en el ámbito de la estilística. Consiste el lenguaje ambiguo o figurado en la utilización de figuras estilísticas y tropos. Se encuentra, claro está, en el lenguaje común; sin embargo, en mayor grado, y por aspiraciones artísticas, en el lenguaje literario. Tres son las divisiones que distinguen las preceptivas tradicionales en el lenguaje figurado: las figuras de dicción, las de pensamientos y los tropos.

Para nosotros, no se trata de seguir al pie de la letra esas divisiones. Nuestro objetivo es ir destacando tan sólo aquellas figuras estilísticas que se hayan utilizado en el drama sometido a nuestro análisis, y que contribuyen a construir la acción dramática. La primera que se da aquí es la metáfora.

3.1.1.5.3.1. LA METÁFORA

Viene la metáfora en el marco de los tropos. Según Fernández Pelayo en su Estilística – Estilo – Figuras estilísticas – tropos,

> *"El tropo es todo cambio semántico en la palabra o en la frase. Designa las cosas no por su nombre habitual, sino por otro que refleja la visión personal del autor"*[106]

Al estudiar algunos tropos aquí, caso de la metáfora por ejemplo, tenemos que buscar a través de ellos la intención del dramaturgo, si bien eso se ampliará más en la parte semántica.

La primera metáfora de esta obra se da con su título: La red. Como se puede ver, es una metáfora pura en la que sólo aparece el término irreal. Es el tipo de metáfora cuyo sentido suele ser de comprensión difícil, y hay que buscarla en el sentido literal del término irreal o evocado. María Moliner, en el Diccionario de Uso del Español, nos ayuda a captar este sentido primitivo:

> *"red (del lat. "rete") 1f. Malla de hilo, cuerda, alambre, etc., de forma adecuada para contener o retener cosas, o de malla para pescar."*[107]

---

[105] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 98.
[106] Fernández, Pelayo H.: Estilística – Estilo – Figuras estilísticas – Tropos. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984, p. 1.
[107] Moliner, María: Diccinario de Uso del Español. Op. cit., p. 889.

Tiene pues el sentido de trampa. A través del drama, el juez Don Germán afirma que es él quien tendió la trampa de que se trata, "la red", como puede leerse en estos parlamentos de Salvador y el juez:

" SALVADOR
¡Pues hasta que parezcan, déjeme tranquilo!
¡Todavía no estoy en su ré!
DON GERMÁN
(Con una punta de tristeza.)
Estás en mi red. Se ha metido usted solo en mi red... y para no salir. Ya mi labor se reduce a poner en claro algunos puntos, y su padre, que mejora y que le acompañará aquí en cuanto su salud lo permita, los esclarecerá facilísimamente." (p. 147).

Y dilucida cada vez más:

"DON GERMÁN
(Con irónica amargura.)
Sí, puesto que el delito se había probado. Porque se había probado: lo probé yo, valiéndome de la lógica, de la cultura y de la experiencia, y Salvador, que ignora lo que es lógica, que carece de cultura, y que es inexperto, mintió generosamente para librar a su padre. Bastaba con que cayera una víctima en mi red..."[108].

Poco a poco, se entiende el sentido de "la red" del juez: es una trampa, una malla cuyos hilos, cuerdas o alambres son "la lógica", "la cultura" y "la experiencia". Así pues, Salvador, que no conocía este peligroso instrumento, cayó ingenuamente en él. Hasta aquí el sentido de "la red" queda parcialmente entendido. Hay que seguir, cada vez más, al juez, para una comprensión total:

"DON GERMÁN

...Los hombres no pueden juzgar a los hombres... y yo no los juzgaré más, para que me mire Dios con misericordia."

O cuando dice:

"DON GERMÁN
(Abrumado.)
Yo sólo me preocupé de servir a la justicia. Todo le acusaba a usted..."[109]

Entonces es cuando se entiende perfectamente que "la red" del juez es la justicia y para hacer uso de ella, hay que recurrir a la "lógica", a la "cultura" y a la "experiencia" personal.

[108] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, pp. 172-73.
[109] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, p. 174-74.

El alcance final de esta "red" es que Salvador cayó en ella espontáneamente; el que se metió en ella "y para no salir" más, fue el propio juez. O sea, se hizo prisionero de su propia justicia al darse cuenta de que la acusación de Salvador no tenía fundamento alguno. De ahí que el que pierda el proceso es el propio juez y el que sale triunfante, Salvador. De ahí que también, en el esquema actancial, el destinatario del objeto de deseo sea Salvador. Y en esto, está el engaño artístico - dramático, puesto que , según el juez, "todo acusaba" a Salvador. Se podría pensar que efectivamente Salvador era un asesino, pero la realidad del hecho sorprendió a todos los personajes que le acusaban del presunto asesinato.

Las demás metáforas son secundarias en la obra, porque están al servicio de ésta. Así, tenemos la metáfora impura en este parlamento de Don Germán:

"DON GERMÁN
Arregle usted lo de la banda inmediatamente. El cornetín, que era un grano de arena, es ya una montaña de odio que ha dividido al pueblo, ..."[110].

Es de tipo A = B: el cornetín (A) = (es) una montaña de odio (B). El término figurado, "montaña de odio" es despectivo. Por lo que esta metáfora funciona como un signo premonitorio, anunciador de una situación que evoluciona de mal en peor. Con respecto a la acción dramática, acentúa la tensión.

Otras metáforas, en cambio, constituyen verdaderos momentos de distensión, como es el caso de:

" DON SEGUNDO
(Con irónica afabilidad).
Calma, queridos retoños de mi corazón."[111].

Se trata de una metáfora pura donde sólo se da el termino evocado "retoños". A través de ella, Don Segundo se dirige cariñosamente a sus dos hijas, Dolores y Petra, que se están riñendo, para que se tranquilicen. Es una metáfora ya lexicalizada,

" SALVADOR
(Con mofa.)
Caray, ¿tenemos aquí al emperador de los grajos?"[112].

Es una metáfora pura en la que sólo aparece el término evocado B, "el emperador de los grajos", giro peyorativo con el que Salvador designa a su adversario Galo, lo cual

[110] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 50.
[111] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 38.
[112] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 79.

muestra el deterioro de las relaciones entre ellos cada vez más grande. Paralelamente, no es menos triste el sentido de la metáfora contenida en:

> *" SALVADOR*
> *Y no te insultaré. Y, sin insultarte, digo que tú eres uno, y lo digo con pena, porque es verdá. ¿Qué semilla vienes sembrando en el casino y en la fábrica?"*[113].

La "semilla sembrada" metáfora discordia, maledicencia, "cizaña" aquí se da como comparación breve del comportamiento de Galo para con Salvador, que está percibido por éste mismo como malo. Igual que las metáforas anteriores, ésta no destaca por su originalidad, sino que pretende servir a la caracterización del habla popular, que emplea constantemente tales imágenes.

Aparte de la metáfora, el símil es una de las figuras notables aquí.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[113] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 84.

3.1.1.5.3.2. EL SÍMIL

El símil o comparación presenta la relación de semejanza entre dos ideas, a fin de que la menos conocida resulte mas comprensible. Compara un hecho real con otro en grado superior. Es más abundante en la obra que la metáfora, por suponerse menos abstracta. De igual modo, las comparaciones se establecen principalmente con términos naturales o materiales, de fuerte raigambre tradicional. Un ejemplo muy interesante sacado de la obra es el siguiente:

> *"GALO*
> *(Risueño.)*
> *No, si no te enmendarás. Así nacen junto a ti los enemigos como las ortigas en las zanjas"*[114].

Mediante el nexo comparativo "como", Galo compara a los enemigos de Salvador con "las ortigas en las zanjas". Todo aquello subraya una realidad triste, la situación de Salvador que va degenerándose. Potencia, de sobra, la intensidad de la acción dramática. A modo de ejemplo , se puede dar el caso siguiente:

> *"SALVADOR*
> *(Descompuesto.)*
> *¡A esta no hay quien le replique, Domingo!*
> *¡Y no me mires así! Domingo se sonríe. ¡Y no te rías, porque, delante de un matón, soy como un perro delante de un gato, y te rompo la risa contra los dientes!"*[115].

Ya sabemos que la anécdota a propósito del perro y del gato alude siempre a la enemistad o a la adversidad. Así, todo el entorno de Salvador parece haberse convertido en su enemigo, a imagen de Domingo, a quien se dirige mediante esta comparación. No será pues curioso que luego los dos rompan a pelearse. No cabría dejar de señalar, en apoyo de la función dramática del símiles, aquí, el que encierra la acotación siguiente:

> *"(... Salvador, trémulo, mira a Don Segundo, avanza un poco hacia el juez, como una fiera que se dispone a saltar, y clava en él sus ojos relampagueantes)"*[116].

Así, se logra comparar la excesiva fuerza bruta de Salvador con la de una fiera, con el efecto de acrecentar la intensidad de la acción dramática.

---

[114] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 80.
[115] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 62.
[116] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, p. 173.

3.1.1.6. ESPACIO Y TIEMPO TEXTUALES

3.1.1.6.1. EL ESPACIO TEXTUAL

3.1.1.6.1.1. EL ESPACIO TEXTUAL DIEGÉTICO

La obra dramática es una obra de arte, por tanto, el espacio en el teatro es ante todo un espacio artístico con carácter ficticio. Al hablar del espacio textual diegético, nos referimos al macroespacio, constituido por los microespacios de la "historia"; es decir, todos los subespacios donde tienen lugar las acciones nucleares y catálisis que se nos "narran"; habida cuenta de que este espacio principal o estos secundarios aparecen a la vez en las acotaciones y en el diálogo. Además, incluyen los espacios aludidos.

El espacio textual diegético de La red es un pueblo, o, con mayor amplitud, un medio rural. Es el pueblo donde conviven las familias de Don Segundo, de Bernardo, de Galo, y de los demás personajes señalados, es el pueblo donde se ubica el Juzgado de instrucción en el que trabaja Don Germán, Tranquilino y Bernabé. Es en definitiva, el pueblo cuyo patrón es San Tranquilino.

Los microespacios de los que consta son los siguientes: el edificio donde se celebran las actuaciones de la banda de música y adonde Salvador va a pedir el cornetín; el patio de este edificio donde tiene lugar la primera pelea; la calle donde se celebra la procesión en honor a la celebración del Patrón del pueblo; la sala en el piso bajo del caserón de Don Segundo Retamar, que sirve de escenario; el pozo; el olivar y los latifundios de Don Segundo en el que tiene lugar el enfrentamiento generalizado y durante el cual Don Segundo hiere de gravedad a Bernardo en la cabeza; el pueblo vecino que sirve de francachela y de refugio a Don Segundo y a Domingo; el Juzgado, en el que destacan la sala de audiencia y la celda de la cárcel en la que encierran a Salvador durante su detención y el patio del Juzgado donde, finalmente, Salvador golpea al juez.

Gutiérrez Flórez destaca la función del espacio diegético del texto teatral como punto de enclave, esto es, como medio de relación directa con el espacio real:

> *"Este espacio diegético del texto teatral es el primer punto de contacto del espacio (o espacios) de la obra de arte dramática, con el / los espacio/s reales."*[117]

Podríamos aclararnos, pues, en la semántica referencial. De momento, hemos de hablar del espacio textual mimético.

[117] Gutiérrez Flórez, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit., p. 114.

3.1.1.6.1.2. EL ESPACIO TEXTUAL MIMÉTICO

La función más conocida de este espacio, como espacio del "discurso", es poner en relación el espacio diegético textual con el espacio escénico de la representación. Está, por consiguiente, condicionado por éste último. Tocante al espacio diegético, puede coincidir cuantitativamente con él, o ser menor; porque al adecuarse a las exigencias concretas del escénico, puede disminuirse. En el caso de los subespacios diegéticos reseñados, pensamos que el director escénico no podría configurar de forma variable al espectador dos: el pueblo de refugio de las supuestas víctimas y la celda de detención de Salvador. La razón nos parece sencilla: no resultaría práctico mostrar o ver a alguien escondido, y al serlo, dejaría de servir de escondite.

Espacio y tiempo son dos coordenadas indisolubles salvo caso de pertinencia metodológica, como el nuestro; y nos acercamos con esto al tiempo textual en La red.

3.1.1.6.2. EL TIEMPO TEXTUAL

3.1.1.6.2.1. EL TIEMPO TEXTUAL DIEGÉTICO

Funciona el tiempo textual diegético igual que el espacio diegético, es decir, corresponde a la "historia"[118]. Por otra parte, es el tiempo teatral de mayor duración. El primer enfoque de este tiempo viene dado en la acotación inicial de la obra y las demás referencias, en el diálogo. La duración total de la acción nuclear y de las acciones – catálisis carece de precisión matemática. En la acotación inicial del drama, está precisado que todo empieza el 6 de Julio, día del patrón del pueblo. Es el inicio del Acto I. Luego, en el Acto II, la primera focalización temporal entraña la información según la cual Don Segundo y su ahijado Domingo Lora han desaparecido hace tres días. Citemos textualmente, antes de continuar, estos tiempos diegéticos:

> *"(Es el día 6 de Julio. San Tranquilino, Patrón del pueblo, ha salido de su penumbroso camarín para dar, como todos los años, una vueltecita por la plaza, ...")*[119].

y también:

[118] BOBES NAVES, Semiología de la obra dramática. Op. cit. Lo denomina "tiempo de la historia", que diferencia del tiempo del discurso, (pp. 217 y ss). FABIÁN GUTIÉRREZ, op. cit., habla de tiempo textual diegético, mimético, respectivamente (pp. 117-120).
[119] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto I, p. 18.

"GALO
(Con resolución.)
Desde ahora mismo, diciéndote que le mandes un recao a Salvador. El pueblo no es el que era hace tres días, y no le conviene estar en la calle"[120].

Hacia el final del Acto II, otra referencia temporal, mostrando la evolución de la acción dramática, dice con imprecisión que "hace más de cinco días" ya que la desaparición ha tenido lugar:

" DON GERMÁN

Se dice en la población que se ha cometido un delito, y hay razones para creer que esto es cierto, ya que Don Segundo Retamar y Domingo Lora, su ahijado, que le acompañaba, han desaparecido hace más de cinco días, en circunstancias que nos vedan rechazar los más tristes augurios..."[121].

Hasta el final del Acto II, no se produce alteración alguna en este orden temporal. Al comienzo del Tercero, aprendemos que Don Germán y Bernarbé acaban de "almorzar". A lo cual hay que añadir que Don Germán empieza su discurso por "Hoy"; dice:

"DON GERMÁN
Hoy quedará todo más claro que el agua."[122].

Ello significa que el interrogatorio de "hoy" tiene lugar posteriormente al primer momento señalado, "más de cinco días". Hasta el final del drama, no hay más.

Estimamos entonces que el tiempo textual diegético total es aproximadamente de dos semanas. Conviene ver ahora cómo va a modalizarse el tiempo textual mimético.

3.1.1.6.2.2. EL TIEMPO TEXTUAL MIMÉTICO

Obedece, como el espacio textual mimético, a los requerimientos escénicos. De esta forma, es reducido con respecto al tiempo textual diegético. Abarcaría el principio del interrogatorio formal, desde "hace más de cinco días" que nos sitúa hacia el final del Acto II y todo el Acto III que transcurre en un día, todo el día siguiente al primer interrogatorio formal.

Resumiendo, sería de una duración de dos días. Las situaciones anteriores al primer interrogatorio formal se presentarían entonces bajo forma de rememorización en los parlamentos de los personajes. Se verá en la parte pragmática cómo estos espacios y tiempos van a ser ajustados a lo espectacular escénico y lo espectacular del espectador.

---

[120] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 79.
[121] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, p. 106.

Con lo cual damos por finalizado este capítulo sobre el análisis del código verbal – lingüístico. En lo sucesivo, se tratará de estudiar el código no verbal – no lingüístico, objeto del capítulo II de este nivel morfosintáctico.

3.1.2. ANÁLIS DEL CÓDICO NO VERBAL - NO LINGÜÍSTICO

Las pautas analíticas de una obra dramática consisten, muy señaladamente en semiótica, en considerar que estamos ante un espesor de signos, sensaciones que se expresan en la escena, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje emisor[123]. Teniendo en cuenta la doble articulación de la obra de teatro, o sea el texto y la representación, serán estos signos de índole verbal y no verbal. Vista la obra dramática desde esta doble realidad, en Estudios de semiología del teatro, María del Carmen Bobes Naves, sin quitar importancia a los signos lingüísticos, no deja de valorar los no lingüísticos:

> *"Esto permitiría fundamentar los objetivos de una semiología del teatro, porque si entendemos que la semiología estudia - o al menos lo intenta - todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, se deduce inmediatamente no puede limitarse a los signos lingüísticos (es decir, al texto, como la crítica tradicional), ni puede limitarse a los signos objetuales, proxémicos, cinésicos, etc., que sólo qparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales y precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos, pueden actuar simultáneamente en la transmisión del mensaje el espectador. El lenguaje, único sistema de signos usado en el relato y en la lírica impone inexorablemente su sucesividad a la novela y al poema. El espectador de una obra de teatro oye los diálogos los y a la vez ve a los actores que se mueven, que van vestidos de una cierta manera y remita a un ambiente con objetos que usan, etc. Y todo actúa directa y simultáneamente sobre la imaginación y los sentidos haciendo que el mensaje sea más vivo, más rápido más intenso, y, por tanto, más eficaz que en otros géneros literarios."*[124]

Para atender a este "ver" y este "oír", en este capítulo, vamos a dedicarnos al estudio funcional de las acotaciones tanto extratextuales como textuales. A efectos metodológicos,

---

[122] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, p. 127.
[123] BARTHES, Roland: Ensayos críticos, Barcelona: Seix-Barral, 1983, p. 50.
[124] BOBES NAVES, María del Carmen: Estudios de semilogía del teatro. Op. cit., p. 13.

dividiremos su contenido de acuerdo con los códigos y subcódigos teatrales, con el objeto de mostrar la relación entre la información de las acotaciones y la del código verbal lingüístico analizado en el capítulo anterior. Primero elegimos las últimas páginas de la obra, de cuyas acotaciones (y valor como signos) realizaremos un cuadro parcial seguido de un comentario. Después presentaremos el cuadro general de las acotaciones de la obra, sacando las debidas conclusiones.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.1.2.1. DESENLACE DE LA RED: TEXTO Y ACOTACIONES

3.1.2.1.TEXTO

Copiamos a continuación el texto, o sea el desenlace del acto III:

"DON GERMÁN

Ahí viene. Procure no perder la serenidad.

(Entra SALVADOR, que vacila, con el pecho levantado por un sollozo, al ver a su mujer; pero se rehace con viril energía y avanza hacia ella. El esfuerzo que realizan los dos para que la angustia no se les escape en alaridos, es sobrehumano. El juez cierra la puerta.)

SALVADOR

(Atrayéndola.)

Mujer...

(Se abrazan, acobardados, sin mirarse. Ella es conde el rostro en el pecho del marido, y él lo hunde en la cabellera de la esposa. En seguida, como huyendo de la propia debilidad, sepáranse palpitantes.)

DOLORES

(Limpiándole la ropa y hablando con una tranquilidad que sólo es traicionada por el tremor de la voz.)

Te has manchado mucho.

SALVADOR

(Sin mirarla.)

Sí, es verdá. Dispensa.

DOLORES

Por apurarte. Y no te debes apurar. Yo estoy tranquila.

SALVADOR

Dispensa. Ya pasó lo malo... y tendré corazón.

DOLORES

(Sacudiéndole con el pañuelo.)

También te has ensuciao la espalda.

SALVADOR

¿También?

DOLORES

(Ofreciéndole la silla.)

Siéntate.

SALVADOR

(Sentándose.)

Como quieras. Trémulo. ¿has declarao tú?

DON GERMÁN

Ha declarado, y por eso le he hecho subir.

Asegura su esposa que el día del Patrón estuvo usted con ella hasta las tres y veinte de la madrugada. ¿Es verdad lo que dice, o es verdad lo que antes declaró usted? (Salvador, sin ánimos para contestar, se tapa el rostro.)

DOLORES

(Con ansiedad.)

¿Por qué no has afirmao que estabas en casa, si estabas en casa?... ¡Jura que esa es la verdá!

SALVADOR

¡Pero, Dolores!...

DOLORES

(Queriéndole infundir su energía.)
¡Jura! ¡No tengas amor propio! ¡Jura que esa es la verdá!

DON GERMÁN

¿Es esa la verdad?

SALVADOR

(Esquivando la respuesta.)
¿Y no lo sabe usté, señor juez?

DOLORES

(Ardientemente.)
¡No lo sabe! ¡Jura!

SALVADOR

(Con entereza.)
¡No!

DOLORES

(Rindiéndose de súbito al dolor y rompiendo a llorar.)
¡No nos quieres!

SALVADOR

(Herido en las entrañas.)
¡No llores!

DOLORES

¡No nos quieres! ¡No quieres a tu hijo!

SALVADOR

(Con una exaltación frenética.)
Pero ¿no comprendes que he confesao? ¡He confesao! ¡He confesao! ¡He confesao!

.DOLORES

(Con fiereza.)
¡Un embuste!

SALVADOR

¡No, no!

DOLORES

¡Una mentira!

SALVADOR

¡No, no! Con desesperación. ¡No fue una mentira! ¡No consiento que ahorquen a mi padre! ¡He sío yo solo! ¡Yo los maté! ¡Yo solo!

DOLORES

(Con una indignación que la agiganta.)
Y tú, ¿has declarao esa falsedá?

SALVADOR

(Gritando, para no oírla, con una atroz angustia)
¡Los he matao!... ¡Los he matao!... ¡Los he matao!...

DOLORES

¡Mientes! ¡Te han vuelto loco pa que mientas! ¡No me hubieses podío abrazar si los hubieras matao!

SALVADOR

¡No quiero que ahorquen a mi padre! ¡A mí solo! ¡A mí!

DOLORES

(Transfigurada por la amargura, la pena y la cólera.)

¿A ti, al padre de mi Salvador?... ¿Ahorcarte a ti por asesino?... ¡A que no me juras que eres un asesino!

SALVADOR

(Rechazándola espantado.)

¡Vete, que no pueo más!

DOLORES

(Con unos alaridos tan bravos y tan dolientes. Que hasta Bernabé suelta la pluma, trémulo de emoción.)

¿Y mi hijo? Pa que viva tu padre, ¿voy a dejar a mi hijo sin padre y sin honra? ¿Y mi hijo? ¿Y mi hijo? ¿Y mi hijo?

SALVADOR

(Lívido de horror.)

¡Vete, o me rompo la cabeza contra la paré!

DOLORES

(En un tono, que acongojaría a los que ya nada puede acongojar, porque van a morir.)

¡Encerradme! ¡Que no oiga su voz! (Huyendo.) ¡Metedme bajo tierra!

DON GERMÁN

(A TRANQUILINO, avanzando detrás de Salvador, el cual ha abierto la puerta.)

¡Vaya con él!

DOLORES

(Con un odio frío de los que nunca se extinguen.)

¿Qué ha hecho usté con mi Salvador?

DON GERMÁN

(Impresionado.)

Lo que he debido hacer.

DOLORES

¡Le ha sacao usté el alma con su habilidá, como se bebe una lechuza el aceite de una luz, y, ya sin alma lo ha manejao lo mismo que a un muñeco!

DON GERMÁN

Con menos firmeza de la que desearía tener.

No se da usted cuenta de lo que dice.

DOLORES

¡Pero me doy cuenta de lo que hace usté! ¡Me doy cuenta de que , valiéndose de su talento, ha acorralao a un infeliz, le ha aturdío, y, sin caridá, le ha sacao de la boca las palabras que le podían perder!

DON GERMÁN

(Con fortaleza, seguro de su rectitud.)

¡No le han perdido las palabras, señora! ¡Le han perdido las acciones!

DOLORES

¿Las acciones? Acaso mi Salvador ¿es un criminal?... ¡Si lo fuera, los ladrillos de la casa donde nací se habrían roto bajo sus pies, y la sombra de mi padre habría separao nuestras cabezas en la almohada, y mi hijo, por tener sangre de asesino, me habría envenenao las entrañas al moverse por primera vez!

DON GERMÁN

(Nuevamente impresionado.)

Señora, usted no puede juzgar mi conducta.

DOLORES

¡La juzgará Dios, que es el Juez de los jueces!

DON GERMÁN

A todos nos juzgará. No lo olvido, y cumplo honradamente con mi deber. Y márchese. No quiero ordenárselo. Se lo suplico.

DOLORES

(Pasando de la cólera a la debilidad, enternecida por la benevolencia del juez.)

¡Pa que no le vea más!

DON GERMÁN

Le verá usted mañana.

DOLORES

(Entre sollozos.)

¡No, no le volveré a ver! ¡Se matará, estrellándose!

DON GERMÁN

(Emocionado.)

Quédese con él un poco. (A TRANQUILINO, quien llama con un gesto.) Que la deje entrar el alcaide. (A Dolores.) Pero tenga usted lástima de su angustia, y no le recrimine recordándole al hijo, ni le haga padecer con su llanto. Déle usted fuerzas y valor.

DOLORES

Y eso ¿se pué dar? (Enjugándose las lágrimas.) Al que le han saltao los ojos ¿le servirían otros ojos?... Lloraremos abrazaos, señor juez. (Sale con magnífica arrogancia, precedida por TRANQUILINO).

BERNABÉ

(Con cálida admiración.)

Mucha mujer.

DON GERMÁN

(Apretándose las sienes.)

Mucha.

BERNABÉ

¿Está usted enfermo?

DON GERMÁN

Me duele el corazón.

BERNABÉ

En estos casos, a los jueces les estorba el corazaón.

DON GERMÁN

(Sonriendo con tristeza.)

Jamás estorba lo que salva. Y el corazón impide que, en ciertas ocasiones, el juez se conunda con el verdugo.

(El joven TRANQUILINO, como si hubiese perdido el milígramo de substancia gis con que le dotó la Providencia, entra de un bote, gritando, llorando y riendo.)

TRANQUILINO

¡Señor juez, señor juez! (Entre sollozos.) ¡Ay, qué alegría, señor juez! Dirigiéndose, desde la puerta, a alguien que sube. ¡Pero, corra, por Dios! ¡Ay, señor juez, que alegría!

(Y entra precipitadamente, adusto y torvo, DON SEGUNDO, y DON GERMÁN, que miraba con estupefacción a TRANQUILINO, se levanta de un salto, con una palidez mortal, y BERNABÉ se acurruca con un pavor que ni le permite moverse.)

DON GERMÁN

¡Dios mío!... ¡Dios mío!...

DON SEGUNDO

(Con acritud.)

¿Es que a uno le tienen que asesinar pa que falte de su casa?

DON GERMÁN

(Balbuceando.)

¡Pero, usted!... ¡De modo que usted!...

DON SEGUNDO

(Sarcástico.)

¿Pido yo permiso pa hacer lo que me dé la gana, quedándome o marchándome?... He obrao ahora como quien soy, señor don Germán. Y nunca he procurao que se figure usté que soy precisamente un seminarista.

DON GERMÁN

(Rehaciéndose, herido por el ataque.)

¡No olvide que habla conmigo, y reserve sus lecciones para quien las solicite y tenga necesidad de ellas!

DON SEGUNDO

(Con frialdad.)

Perdón, señor juez.

DON GERMÁN

(Con acritud.)

Perdonado. Y dígame la causa de su desaparición, que ha sido el origen de todas mis equivocaciones. ¿Qué ocurrió el día 6, cuando salió con Domingo de la era?

DON SEGUNDO

Ocurrió que me encontré a los Arizagas, que iban en su automóvil a la sierra, pa tirar jabalíes, y que me fui con ellos.

DON GERMÁN

¿Y con Domingo?

DON SEGUNDO

(Con pesadumbre y vergüenza.)

A Domingo le dejé el dinero, pa que se lo entregase a Dolores, y los caballos; y, pa robarme, soltó los caballos, que le hubiesen comprometío, porque tó el mundo sabe de quién son. ¡Nunca le perdonaré, y no por los quince mil duros que se ha llevao, sino por lo que su acción me duele!

DON GERMÁN

(Abrumado, después de una pausa.)

Que venga Salvador.

(Tranquilino sale como un proyectil.)

BERNABÉ

(Preocupado.)

Pero a Salvador le tendrá que ver un médico, porque no está en su sano juicio. ¿Se concibe que un inocente se declare autor de un delito sin estar loco?

DON GERMÁN

(Con irónica amargura.)

Sí, puesto que el delito se había probado. Porque se había probado: lo probé yo, valiéndome de la lógica, de la cultura y de la experiencia, y Salvador, que ignora lo que es lógica, que carece de cultura, y que es inexperto, mintió generosamente para librar a su padre. Bastaba con que cayera una víctima en la red. Con la voz enronquecida y rompiendo el birrete, que arroja después, triste y desalentado. Los hombres no pueden juzgar a los hombres... y yo no los juzgaré más, para que me mire Dios con misericordia.

DOLORES

(Dentro. A gritos.)

¡Padre! ¡Padre! ¡Padre!

(Entran, con toda la rapidez compatible con la emoción que les hace temblar, Dolores y SALVADOR. TRANQUILINO, junto a la puerta, llora contemplando a Dolores, que abraza a su padre con frenética alegría. Salvador, trémulo, mira a don Segundo, avanza un poco hacia el juez, como una fiera que se dispone a saltar, y clava en él sus ojos relampagueantes.)

SALVADOR

(A DON GERMÁN, en un tono indescriptible de júbilo sobrehumano, de salvaje rencor y de odio vengativo.)

¿Ha resucitao?

DON GERMÁN
(Casi con miedo.)
Escuche...
SALVADOR
(Selváticamente.)
¡No, no! ¡Responda usté! ¡Yo tiré mi vida, pa salvar otra, porque usté me probó que estaba muerto! ¿Me engaño usté, o es que ha resucitao?
DON GERMÁN
(Abrumado.)
Yo solo me preocupé de servir a la justicia. Todo le acusaba a usted...
SALVADOR
¡Pero ahora tó te acusa a ti, asesino, y pa servirla yo, te voy a matar!
DOLORES
¡Salvador! ¡Salvador!
DON SEGUNDO
(A la vez.)
¡Hijo!
(DON GERMÁN, defendido por DOLORES, retrocede humilde y avergonzado, como si le azotara la cólera terrible de Salvador, que, enloquecido, pugna por acercarse a él, luchando con don Segundo, Bernabé y el alguacil, que le contienen.)
SALVADOR
(Dominando con sus tempestuosos alaridos las voces espantadas de los hombres y de la mujer.)
¡Justicia!... ¡Justicia!... ¡Justicia!... ¡Justicia!..."[125]

3.1.2.1.2. ACOTACIONES: DIVISIÓN EN ESCENAS - CUADROS

Hemos dividido el texto seleccionado en siete escenas, para facilitar el análisis. Consta de siete escenas. El criterio de división es la entrada o la salida de un personaje. Conseguimos en esto a Anne Ubersfeld[126] quien propone una división de esta clase: entradas y salidas de personajes; o el contenido del diálogo, es decir, el paso de un tema a otro, o de una idea central a otra: hemos optado por la primera. Cada escena sera delimitada y acompañada de un resumen sucinto antes de proceder a la clasificación de las acotaciones que contenga.

3.1.2.1.2.1. DIVISIÓN EN ESCENAS

3.1.2.1.2.2. ESCENA 1: TIPO DE ACOTACIÓN

[125] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., (acto III pp. 158 - 175.)
[126] Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Op. cit., p. 239.

Desde el inicio del texto arriba propuesto hasta: "..., ¡Meterme bajo tierra!" (p. 158 á 164): DON GERMÁN, SALVADOR, DOLORES, TRANQUILINO Y BERNABÉ.

En ella, Dolores visita a su esposo Salvador en la cárcel donde está detenido. Allí, descubre que su marido ha confesado falsamente que sí asesinó a Don Segundo y a su hijastro Domingo. Es un choque difícil de aguantar para esta mujer que no cree en la culpabilidad de su marido y le pide que n siga mintiendo.

TIPO DE ACOTACIÓN:	**TEXTO**
Entrada:	(SALVADOR) Entra Salvador, ...
Paralingüística:	..., que vacila , con el pecho levantado por un sollozo, ...
Gestualidad:	...;al ver a su mujer...
Proxémica:	...; pero se rehace con viril energía y avanza hacia ella.
Paralingüística:	el esfuerzo que realizan los dos para que le angustia no se les escape en alaridos, es sobrehumano.
Acción:	(DON GERMÁN) El juez cierra la puerta.
Gestualidad:	(SALVADOR) Atrayéndola.
Proxémica:	(SALVADOR) y DOLORES) Se abrazan, acobardados, sin mirarse.
Gestualidad:	(DOLORES) Ella esconde el rostro en el pecho del marido, ...
Gestualidad:	(SALVADOR) y él lo hunde en la cabellera de la esposa.
Cronémica:	En seguida...
Movimiento:	(SALVADOR y DOLORES)..., Como huyendo de la propia debilidad, sepáranse...
Gestualidad:	Palpitantes.
Acción:	(DOLORES) Limpiándole la ropa...
Paralingüística:	y hablando con una tranquilidad que sólo es traicionada por el tremor de la voz.
Gestualidad:	(SALVADOR) Sin mirarla.
Movimiento:	(DOLORES) Sacudiendo con el pañuelo.

Acción:	Ofreciéndole...
Mobiliario:	...la silla.
Movimiento:	(SALVADOR) Sentándose.
Paralingüística:	(SALVADOR) Sin ánimos para contestar, se tapa el rostro.
Paralingüística:	(DOLORES) Con ansiedad.
Parálingüística:	(DOLORES) Queriéndole infundir su energía.
Paralingüística:	(SALVADOR) Esquivado la respuesta.
Paralingüística:	(DOLORES) Ardientemente.
Paralingüística:	(SALVADOR) Con entereza.
Paralingüística:	(DOLORES) Rindiéndose de súbito al dolor y rompiendo a llorar.
Paralingüística:	(SALVADOR) Herido en las entrañas.
Paralingüística:	Con una exaltación frenéntica.
Paralingüística:	(DOLORES) Con fiereza.
Paralingüística:	(SALVADOR) Con desesperación.
Paralingüística:	(DOLORES) Con una indignación que la agiganta.
Paralingüística:	(SALVADOR) Gritando, para no oírla ..., con una atroz angustia.
Paralingüística:	(DOLORES) Transfigurada por la amargura, la pena y la cólera.
Paralingüística:	(SALVADOR) Rechazándola espantado.
Paralingüística:	(DOLORES) Con unos alaridos tan bravos y tan dolientes, que hasta Bernabé suelta la pluma, trémulo de emoción.
Paralingüística:	(SALVADOR) Lívido de horror.
Paralingüística:	En un tono, que acongojaría a los que ya nada puede acongojar, porque van a morir.

RESULTADOS:

TIPO:	**DISTRIBUCIÓN**
Entrada...Salida:	1
Paralingüística:	22
Gestualidad:	5

Proxémica:	2
Acción:	3
Movimiento:	3
Mobiliario:	1
TOTALES:	37

Las conclusiones se sacarán después de las demás escenas.

3.1.2.1.2.3 ESCENA 2: DON GERMÁN, TRANQUILINO DOLORES.

Desde: "A TRANQUILINO..."; hasta: "... precedida por TRANQUILINO." (pp. 165-168).

El juez don Germán ha ordenado que el alguacil Tranquilino llevara al reo Salvador de nuevo a la cárcel. Dolores se ha quedado con el juez, discutiendo.

TIPO DE ACOTACIÓN	**TEXTO**
A / de quien se habla:	(DON GERMÁN) A Tranquilino...
Movimento:	...avanzando detrás de Salvador, ...
Acción:	(SALVADOR) ...el cual ha abierto la puerta.
Paralingüística:	"(DOLORES) Con un odio frío de los que nunca se extinguen.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Impresionado
Paralingüística:	Con menos firmeza de la que desearía tener.
Paralingüística:	Con fortaleza, seguro de su rectitud.
Paralingüística:	Nuevamente impresionado.
Paralingüística:	(DOLORES) Pasando de la cólera a la debilidad, enternecida por la benevolencia del juez.
Paralingüística:	(DOLORES) Entre sollozos.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Emocionado.
A / de quien se habla:	A Tranquilino, ...
Gestualidad:	(DOLORES) Enjugándose las lágrimas.
Salida...: Entrada:	Sale con magnífica arrogancia, precedida por Tranquilino.

RESULTADOS:

TIPO	DISTRIBUCIÓN
A / de quien se habla:	2
Movimiento:	1
Acción:	1
Paralingüística:	8
Gestualidad:	2
Entrada... Salida:	1
TOTALES:	15

.3.1.2.1.2.4. ESCENA 3: BERNABÉ. DON GERMÁN.

Desde: "Y eso ¿se pué dar?..."; hasta: "..., el juez se conunda con el verdugo".(pp. 168-169).

TIPO	TEXTO
Paralingüística:	(BERNABÉ) Con cálida admiración.
Gestualidad:	(DON GERMÁN) Apretándose las sienes
Gestualidad:	Sonriendo con tristeza.

RESULTADOS:

TIPO	DISTRIBUCIÓN
Paralingüística:	2
Gestualidad:	1
TOTALES:	3

3.1.2.1.2.5. ESCENA 4: TRANQUILINO, DON SEGUNDO, DON GERMÁN.

Desde "El joven Tranquilino, como si hubiera perdido..."; hasta: "Tranquilino sale como un proyectil"

Don Segundo y su hijastro Domingo acaban de reaparecer contra toda previsión. Se produce una altercación verbal entre el juez Don Germán y Don Segundo, a propósito del refugio de Don Segundo.

TIPO	TEXTO
Gestualidad:	(TRANQUILINO) El joven Tranquilino, como si hubiera perdido el milígramo de la substancia gris

	con que le dotó la Providencia, ...
Entrada... Salida:	... entra...
Cronémica:	... Entra de un bote, ...
Paralingüística:	..., gritando, llorando y riendo.
Paralingüística:	Entre sollozos.
A / de quien se habla:	Dirigiéndose, desde la puerta, a alguien que sube.
En trada... Salida:	(DON SEGUNDO y DON GERMÁN) y entra...
Cronémica:	... precipitadamente, ...
Gestualidad:	... adusto y torvo, Don Segundo, y Don Germán, ...
Gestualidad:	...que miraba...
Paralingüística:	...Con estupefacción a Tranquilino, ...
Movimiento:	... se levanta...
Cronémica:	...de un salto, ...
Gestualidad:	..., con una palidez mortal, ...
Movimiento:	(BERNABÉ)..., y Bernabé se acurruca...
Gestualidad:	... con un pavor que ni le permite moverse.
Paralingüística:	(DON SEGUNDO) Con acritud.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Balbuceando.
Paralingüística:	(DON SEGUNDO) Sarcástico.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Rehaciéndose, herido por el ataque.
Paralingüística:	(DON SEGUNDO) Con frialdad.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Con acritud.
Paralingüística:	(DON SEGUNDO) Con pesadumbre y vergüenza.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Abrumado, después de una pausa.
A / de quien se habla:	(TRANQUILINO) Tranquilino...
Entrada... Salida:	... Sale...
Cronémica:	... como un proyectil.

RESULTADOS

TIPO	**DISTRIBUCIÓN**
Entrada... Salida:	3
Cronémica:	4
Paralingüística:	11
A / de quien se habla:	2

Gestualidad:	4
Movimiento:	2
TOTALES:	26

3.1.2.1.2.6. ESCENA 5: BERNABÉ, DON GERMÁN.

Desde: "Preocupado..."; hasta: "... me mire Dios con misericordia. (pp.172-173).

El escribano y el juez entablan una conversación acerca del estado mental del procesado Salvador, el cual parece haberse alterado. En esta escena, al darse cuenta de su error judicial, el juez Don Germán renuncia a su cargo social.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

TIPO DE ACOTACIÓN	TEXTO
Paralingüística:	(BERNABÉ) Preocupado
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Con irónica amargura.
Paralingüística:	Con la voz enronquecida...
Acción :	... y rompiendo...,
Acción:	..., que arroja después,
Paralingüísta:	... triste y desalentado.
Vestimenta:	... el birrete, ...

RESULTADOS

TIPO	DISTRIBUCIÓN
Paralingüística:	4
Acción:	2
Vestimenta:	1
TOTALES:	7

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.2.1.2.7. ESCENA 6: DOLORES.

Desde: "Dentro..."; hasta: "...; ¡padre!" (p. 173).

Soliloquio. Dolores se refiere a su padre, a solas, en un tono patético.

TIPO	TEXTO
Aparte a personaje:	(DOLORES) Dentro."
Paralingüística:	A gritos.

RESULTADOS

TIPO	DISTRIBUCIÓN
Aparte a personaje:	1
Paralingüística:	1
TOTALES:	2

3.1.2.1.2.8. ESCENA 7: SALVADOR, DOLORES, TRANQUILINO, DON SEGUNDO, DON GERMÁN, BERNABÉ.

Desde: "Entran, con toda la rapidez..."; hasta el final (p. 173).

La venganza de Salvador. Después de la renuncia del juez, Salvador, triunfante, decide vengarse de la ofensa de que ha sido injustamente víctima y agrede al antiguo juez. Pero no

lo consigue finalmente, porque el alguacil, Tranquilino, Don Segundo y el escribano lo detienen, al mismo tiempo que Dolores su mujer protege a Don Germán, el antiguo juez.

TIPO DE ACOTACIÓN	**TEXTO**
Entrada ... Salida:	(DOLORES y SALVADOR) Entran, ...
Cronémica:	Con toda la rapidez ...
Paralingüística:	... compatible con la emoción...
Gestualidad:	...que les hace temblar, ...
A / de quien se habla:	..., Dolores y Salvador.
A / de quien se habla:	Tranquilino, junto a la puerta, ...
Paralingüística:	...llora contemplando a Dolores, ...
Proxémica:	... que abraza a su padre...
Paralingüística:	... con frenética alegría.
A / de quien se habla:	Salvador, ...
Paralingüística:	... trémulo, ...
Gestualidad:	... mira a don Segundo, ...
Movimiento:	... avanza un poco...
Proxémica:	... hacia el juez, ...
Paralingüístca:	..., como una fiera ...
Movimiento:	...que se dispone a saltar, ...
Gestualidad:	...y clava en él sus ojos relampagueantes.
A / de quien se habla:	(SALVADOR) A don Germán, ...
Paralingüística:	en un tono indescriptible de júbilo sobrehumano, de salvaje rencor y de odio vengativo.
Paralingüística:	Con casi miedo.
Paralingüística:	(SALVADOR) Selváticamente.
Paralingüística:	(DON GERMÁN) Abrumado.
Paralingüística:	(EL PUEBLO) A la vez.
A / de quien se habla:	(DON GERMÁN y DOLORES) Don Germán, defendido por Dolores, ...
Movimiento:	(DON GERMÁN) .. retrocede...
Paralingüística:	como le azotara la cólera...
A / de quien se habla:	(SALVADOR)... terrible de Salvador,...

Paralingüística:	...que, enloquecido, ...
Acción:	... pugna...
Proxémica:	... por acercarse a él, ...
Acción:	luchando con don Segundo, Bernabé y el alguacil,...
Acción:	..que le contienen.
Paralingüística:	Dominando con sus tempestuosos alaridos las voces espantadas de los hombres y de la mujer.

RESULTADOS

TIPO	**DISTRIBUCIÓN**
Entrada... Salida:	1
Cronémica:	1
Paralingüística:	13
Gestualidad:	2
A / de quien se habla:	6
Proxémica:	3
Movimiento:	3
Acción:	3
TOTALES:	32:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.2.1.2.2. CUADROS

3.1.2.1.2.2.1. CUADRO PARCIAL

Así destacadas, las acotaciones de las siete escenas se presentan desde un análisis parcial en el cuadro siguiente:[127]

Tipo		Distribución							Tota-les
Escena		1	2	3	4	5	6	7	
Comple-mentario de personaje	Paralingüística	22	8	3	14	4	1	13	65
	Gestualidad	5	2		1			2	10
	Movimiento	3	1		2			3	9
	Proxémica	2						3	5
	Vestimenta					1			1
	Personajes								
	Descripciones								
	Entrada/salida	1	1		3			1	6
	Cronémica				4			1	5
	Maquillaje								
Comple-mentario de diálogo	A/de quien se habla		2		2			6	10
	Decorado								
	Mobiliario	1							1
	Utillaje								
Comple-mentario de la acción	Acción realizada	3	1			2		3	9
	Luz								
	Música								
	Ruidos								
Comple-mentario en general	Proyecciones								
	Apartes a personaje						1		1
	Apartes a especta.								
	Otros								
Totales		37	15	3	26	7	2	32	122

[127] Seguimos la clasificación de los códigos de signos no verbales ofrecida por Fabián Gutiérrez, op. cit., p.111.

COMENTARIO DEL CUADRO

El cuadro entraña dos ejes que representan dos posturas del autor respecto a las acotaciones: el eje del "qué" o eje vertical y el eje del "cómo" o eje horizontal.

En el eje vertical se lee qué tipos de acotaciones prefiere el autor mientras que en el eje horizontal, puede apreciarse cómo el autor distribuye estas acotaciones. Comprobamos que prefiere ante todo las acotaciones cuya funcionalidad es complementar a los personajes. En esta función, predomina el subcódigo paralingüístico.

La paralingüística, recordemos, sirve para completar el diálogo teatral. La constituyen el tono de los personajes, pero no sólo el tono, sino que éste va acompañado de entonaciones, diferentes inflexiones de la voz, el énfasis acentual, el susurro, el grito, el silencio que adquieren significado en el teatro. Vemos claramente que el tono de los personajes en esta primera escena es naturalista, porque intenta reproducir los hábitos lingüísticos de los campesinos: su dicción.

En lo referente al código complementario de diálogo, se ha dado importancia al subcódigo

"A / de quien se habla". Hasta aquí, la referencia del dramaturgo favorece los intercambios en el diálogo.

El código complementario de la acción muestra la inclinación del autor a la acción realizada: nueve indicaciones, contra cero de luz, música y ruidos.

El código complementario en general es casi nulo, salvo un aparte a personaje.

En resumidas cuentas, en esta situación final de la obra, el dramaturgo utiliza preferentemente el código complementario de personajes; luego, el código complementario de diálogo y por fin el de acción. En otras palabras, el dramaturgo promueve las acciones verbales en detrimento de las acciones físicas. La ausencia de los subcódigos de luz, o iluminación se relaciona con la simplicidad del decorado, rasgo característico de la renovación escénica que era una preocupación en los jóvenes dramaturgos de principios del siglo XX.

En cuanto a la distribución, es desigual. En efecto, en los dos extremos del eje sintagmático u horizontal, hay más recursos técnicos que en sus partes medias. Se trata entonces de la intensificación de las situaciones iniciales y finales, que se corresponden aquí con las escenas 1 y 7, respectivamente. En la escena 1, tenemos 37 recursos técnicos y en la escena 7, 31. Pero en las escenas mediales, la cantidad de recursos técnicos más importante se eleva sólo a 26. Desde el punto de vista escénico, tal distribución puede interpretarse

como intensificación de la ayuda al actor en los momentos iniciales y finales de las escenas, como siendo esos dos momentos los que requieren más ayuda al actor.

Esta lectura de los ejes sintagmático u horizontal y paradigmático o vertical de este cuadro es incompleta, porque está enfocada desde un determinado momento dramático de la obra. Conviene atenernos al cuadro general, resultado del reseño de todas las acotaciones de La red de "Parmeno".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.2.1.2.2.2. SITUACIÓN EXTENSIONAL: CUADRO GENERAL DE LAS ACOTACIONES

Como resultado definitivo, estas acotaciones están presentadas por acto, o sea de forma condensada, pero en sus respectivos códigos y subcódigos. El cuadro es el siguiente:

Tipo		Distribución			Totales
	Acto	I	II	III	
Complementario de personajes	Paralingüística	155	168	145	468
	Gestualidad	25	14	23	62
	Movimiento	12	8	17	37
	Proxémica	16	11	7	34
	Vestimenta	17	8	6	31
	Maquillaje	1	2	1	4
	Descripciones	24	16	8	48
	Entrada /Salida	19	20	17	56
	Cronémica	11	12	5	28
Complementario de diálogo	A/dequien se habla	58	47	50	155
	Decorado	13	1	6	20
	Mobiliario	7	5	8	20
	Utillaje	4	9	4	17
Complementario de acción	Acción realizada	25	13	16	54
	Luz	3	4	9	16
	Música	3	1		4
	ruidos	8	9	5	22
Complementario en general	Proyecciones				
	Aparte a personaje	11	14	9	34
	Aparte a especta.	3		3	6
	Otros	2	1		3
Totales		364	332	369	1.119

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

COMENTARIO DEL CUADRO GENERAL
-CÓDIGO COMPLEMENTARIO DEL PERSONAJE

Es significativo el total de los datos acotacionales del eje vertical en el drama parmeniano: 1.119 acotaciones. Dentro de este eje, cabe subrayar el predominio de la paralingüística: 468 acotaciones, lo cual supone una mayor atención prestada al actor en escena. Aparte de esta preferencia por la paralingüística, en lo tocante al código complementario de personajes en general, se percibe una cierta distribución armónica de las acotaciones: gestualidad: 62; movimiento: 37; proxémica: 34; vestimenta: 31; descripciones: 48; entrada... salida: 56; cronémica: 28. Es, sin embargo, el maquillaje el que está descuidado aquí, dado que la caracterización de los tipos rurales no pretende ser novedosa, sino que se inserte en el horizonte de expectativas común en el momento.[128]

La cronémica se relaciona con la aceleración de movimientos, del timbre de la voz de los personajes, de los gestos, todo aquello que provoca rapidez o lentitud en el actuar de los personajes. Aparece con un total de 28, y ello muestra que en la acción dramática ha habido varios momentos de clímax, consecuencia de la fuerte carga emocional que anima a los personajes campesinos llevados a escena aquí. Parecida importancia ha sido concedida al diálogo.

-CÓDIGO COMPLEMENTARIO DEL DIÁLOGO

Nos referimos todavía al eje vertical, el de la referencia del dramaturgo. Con aspecto al código complementario del diálogo, se nota una inclinación del autor al subcódigo: "A / de quien se habla" con 155 datos acotacionales. Muestra eso la importancia que el dramaturgo da al intercambio verbal entre personajes o actores. Los restantes subcódigos parecen tener la misma importancia: decorado: 20; mobiliario: 20; utillaje: 17. De todas formas, responden a la lógica del escenario y de los tipos de personajes que el actor intenta representar e imitar. Esto puede observarse también en el código complementario de acción.

[128] Así, encontramos casi siempre: "unas escenografías insustituibles" donde siempre había un "portón recio" y una "chimenea pintada de rojo", unos figurines que presentaban a los actores con refajos, pantalones de pana amarillenta, boinas, pañuelos de colores vivos; una figuras "entecas" en luto permanente que "envejecen a los veinte años", y un lenguaje plagado de arcaísmos con referencia al "atajo", "alcors" y "corrales", en José Luis Salpado: "¿Por qué se parecen todos los dramas rurales?", EL HERALDO DE MADRID, 16-IX-1929, p. 6., citado por Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos, en La escena madrileña entre 1926 y 1931. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 160.

-CÓDIGO COMPLEMENTARIO DE LA ACCIÓN

La preferencia del autor atañe aquí al subcódigo de "acción realizada": 54. Se explica, porque desde que el problema del cornetín empezó a plantearse, los personajes realizan diversas acciones secundarias, sin tregua. Los demás subcódigos conforman lo que suponen ser la representación de un drama social: luz: 16, suficiente para indicar los cambios que produce el paso de las horas o el uso de iluminación artificial de forma "natural"; música: 4, para un drama social, no es muy necesaria; ruidos: 22, en relación con las necesidades del desarrollo del conflicto. El código complementario en general no ha sido desatendido.

-CÓDIGO COMPLEMENTARIO EN GENERAL

La preferencia del autor queda perceptible en el subcódigo tocante a "Aparte a personaje": 34, contra 6 para el "aparte a espectador", 3 a "Otros" y ninguna mención a proyecciones. Eso quiere decir que se prefiere aquí la técnica que consiste en crear soliloquios donde un personaje habla a otro, pero de manera indirecta, sin manifestarlo, pero en el fondo solicitando su atención.

En el eje horizontal, al contrario del cuadro parcial antes comentado, la distribución por Acto es armónica: Acto I: 364; Acto II: 332 y Acto III: 369. Pero se nota siempre el predominio de recursos técnicos en las situaciones iniciales y finales, Acto I y II, respectivamente.

Pensamos que estos recursos técnicos indican nuevas formas escénicas, tanto en lo preferencial como en lo distributivo, aunque de forma incipiente. Con esa aportación que se relaciona con formas simples en la escenografía, se pretende lograr una representación propia del drama social campesino.

A continuación, abordamos la segunda parte del análisis de este drama.

3.2 SEMÁNTICA

Este nivel analítico tiene en consideración la relación signo–objeto. Dicho de otra forma, se trata de interpretar los signos ya individualizando la organización de sus normas, (aspecto intensional), ya relacionándolos con su referente, (aspecto extensional). Lo intensional se refiere concretamente al significado de los elementos sintácticos: secuencias, funciones, personaje y elementos no verbales, que han sido hasta aquí objeto de nuestro análisis.

3.2.1. SEMÁNTICA INTENSIONAL

Analizaremos aquí el tema general y principal de la obra, así como los subtemas que están vinculados a él. Estos últimos se completarán con la relación de las "funciones-indicio"[129], precisando qué bloques semánticos han sido incorporados al drama por sus autores. El siguiente paso a dar será el estudio del significado de los personajes y hablando de este punto, hemos de precisar que no tenemos preferencia por un personaje; por tanto, estudiaremos a todos los que aparecen en el drama, llevando a cabo una determinada acción. Ello obedece a una razón sencilla: no creemos que sólo limitándonos a los personajes principales, podamos llegar a demostrar la problemática social que nos ocupa. Si fuera así, el asunto quedaría sin esclarecer, puesto que el papel de los llamados actuantes secundarios es el que determina realmente el de los llamados principales.

3.2.1.1.- TEMA CENTRAL: LA JUSTICIA

Recordemos que en la parte morfosintáctica, la S0 era la que abarcaba la obra en su conjunto y, permite, por consiguiente, destacar el tema. La S0 es: impotencia–fracaso de la justicia. Además, vimos el objeto de deseo del sujeto: la justicia, y el beneficiario, el destinatario, Salvador. Por fin, la interpretación de la metáfora como procedimiento estilístico más relevantes de la obra nos ha permitido ver que lo que figurativamente se representa en dicha metáfora es la justicia. Todos esos pasos analíticos nos llevan a destacar como tema principal de La red la justicia, tema eminentemente social.

[129] Seguimos a Fabián Gutiérrez, (op. cit.), p. 125.

Siguiendo a Anne Ubersfeld en Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre, es importante precisar que cada vez que la palabra, o sea el diálogo, está en relación con una actividad social, se supedita estrechamente a códigos y a leyes de funcionamiento:

> *"Dans tous les cas où la parole est en relation avec une activité sociale, elle retrouve très étroitement soumise à des codes, et à des lois de fonctionnement".*[130]

En el caso preciso de La red, la justicia es un entramado de códigos y leyes cuyos términos de intercambio se traducen por la incoación del proceso contra Salvador, los interrogatorios, la autodefensa y las suplicaciones del reo, su detención, su encarcelamiento y su liberación inesperada. Cabe desarrollar cada uno de esos códigos judiciales.

3.2.1.1. La justicia popular

Entendemos por justicia popular aquí la posición que el pueblo toma frente a la pretendida idea de que Salvador asesinó a don Segundo y a su ahijado Domingo Lora. Sigue esta postura del pueblo dos etapas que traducen su intentona de vengarse: una actitud de denuncia murmuradora, repelente y arrolladora pero latente; y otra más comprometida y encaminada a vengarse físicamente.

3.2.1.1.1. La actitud de denuncia latente del pueblo

La causa inmediata de esta toma de posición del pueblo es la desaparición casi misteriosa de las imaginadas víctimas. En efecto, tras la pelea que opone a don Segundo y a Bernardo, en la que el primero hiere de gravedad al segundo en la cabeza, Salvador reacciona violentamente para vengar a su padre herido y maltrecho. El juez inquiere sobre esta situación de Bernardo dirigiéndose a Salvador:

> *"DON GERMÁN*
> *Eso usted me lo dirá. Yo lo único que sé es que, al otro día, al alba, trajo usted a su padre gravemente herido en el cráneo"*[131].

---

[130] Ubersfeld, Anne: Lire de théâtre III. Le dialogue de théâtre – Paris: Editions BELIN, 1996, P. 19.
[131] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto II, p. 115.

Es la consecuencia de la pelea antes señalada. La reacción de Salvador espanta a los que posteriormente se consideran asesinados y los impulsa a huir, sin que nadie se entere. Es entonces cuando el pueblo empieza a conspirar contra Salvador. Es una acción paulatina, pero peligrosa y colectiva. Como advierte Galo, a su cuñada Dolores::

> *"GALO*
>
> *(Con resolución.)*
>
> *Desde ahora mismo, diciéndote que le mandes un recao a Salvador. El pueblo no es el que era hace tres días, y no le conviene estar en la calle.*
>
> *DOLORES*
>
> *(Alarmada.)*
>
> *Pero ¿Se atreverán?...*
>
> *GALO*
>
> *A tó, en cuanto él se meta con el más insignificante. Repito que el pueblo ha cambiao"*[132].

Estos propósitos de Galo que anuncian la resolución del pueblo a poner en peligro la vida de Salvador no se perciben al principio sino como palabras susurradas, ya que todavía no se ha manifestado el pueblo. Como *"emperador de los grajos"* (p. 79), según calificación de Salvador, Galo cumple una misión secreta. Es esta actitud del pueblo la que calificamos de denuncia latente del pueblo. Pero pronto va a exteriorizarse y de ahí, la actitud comprometida.

3.2.1.1.1.2. LA JUSTICIA FUERA DE LA LEY VIGENTE

A medida que los días transcurren sin que aparezcan don Segundo ni su hijo, la sospecha de que han sido asesinados va cundiendo entre los vecinos, hasta que el pueblo entero se arroja a la calle, con dirección al domicilio de Salvador. El colectivo de los habitantes del pueblo le ataca con piedras como armas de venganza:

> *"(Se oye el estrépito de las pedradas que hieren las puertas y hacen fracasar los cristales. Dolores, con los labios apretados y los ojos brillantes de furia, cierra la ventana. Mónica se persigna y, llorando sin ruido, se acurruca en un rincón"*[133].

[132] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 83.*
[133] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 92.*

Lo insensato es que el pueblo quiere la justicia y al mismo tiempo se la toma por su mano:

"VARIAS VOCES

¡Justicia, justicia!"[134].

Estas "*varias voces*" aluden al pueblo que, como ya dijimos tiene una actitud paradójica: quiere que haya justicia y predica la violencia a la vez:

"OTRAS

¡Vamos a arrestarle!"[135].

Y peor aún, no sólo se abalanza sobre su casa para destruírsela, sino que promueven la idea de poner fin a los días del acusado:

"Muchas VOCES

(Mientras resuena el hacha)

¡Duro! ¡Más fuerte! ¡Ya está!... ¡Al portón!... ¡Al portón ahora! ¡Muera el asesino!"[136].

En estas circunstancias, hay que pensar en lo trágico, porque, frente a la actitud terca y violenta del pueblo, armado de piedras y hachas, Salvador, como buen adversario, se arma también, de escopeta:

"(Salvador coge la escopeta y mira hacia el patio, contraídos los músculos, con una rabia feroz. Dolores, junto a él, tiembla de angustia."[137].

Nos preguntamos por qué el pueblo cree que debe reaccionar de este modo, sin prueba alguna de lo que le acusan. Además, a pesar de las promesas del juez, los daños causados a Salvador no son investigados ni indemnizados por la justicia.

Pero es el juez, acompañado de elementos de la guardia civil, quien disuelve a los alborotadores y de esta forma, pone fin al tumulto. Quintín anuncia así su llegada y su acción:

"QUINTÍN

¡El juez y los civiles! ¡No ha quedao ni un mosquito en la calle!"[138].

---

[134] *LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto II, p. 93.*
[135] Ibídem, acto II, *p. 93.*
[136] Ibídem, acto II, *p. 95.*
[137] Ibídem, acto II, p. *p. 94.*
[138] LÓPEZ PINILLOS, José: La red, op. cit., acto II, *p. 96.*

Finalmente, los personajes salen decepcionados por la justicia. Pero cuando se sabe que el juez va a incurrir en el mismo error que el pueblo, cuando se debe recordar que el proceso judicial que emprende va a llevarle a autocriticarse, a poner en tela de juicio toda su obra judicial y con ella, la justicia humana, entonces su llegada al sitio litigioso resulta más bien irónica, prueba de la actitud desdeñosa del autor hacia cualquier tipo de justicia humana.

La presencia del juez en la vivienda del acusado significa la incoación completamente irregular del proceso judicial contra el interesado. Es el paso de la justicia popular a la institucional.

3.2.1.1.2. LA JUSTICIA INSTITUCIONAL: EL PROCESO JUDICIAL DE SALVADOR

Anne Ubersfeld[139] observa que los modos de intercambio en el diálogo teatral están ligados a la representación de actividades sociales. En el caso de la justicia, subraya que los modos de intercambio en el diálogo son los interrogatorios, las acusaciones, el alegato de abogados y autodefensas y suplicaciones del condenado.

Así pasa exactamente en el caso del proceso judicial de Salvador en La red. La etapa primera que siguió fue el interrogatorio informal.

3.2.1.1.2.1. EL INTERROGATORIO INFORMAL

A la hora de incoar el proceso de Salvador el juez, acude al domicilio de éste de manera improvisada y oficiosa. Sin notificación oficial alguna, empieza a interrogar al secreto denunciado y acusado. Aduce como razón de su presencia allí el que vio a la gente allanar la morada de Salvador: El diálogo entre los dos merece ser transcrito:

"DON GERMÁN

(A Salvado).

Suerte ha tenido.

SALVADOR

(Sin fanfarronería).

[139] UBERSFEDL, Anne: "Modes d'échange et mime des activités humaines", en Lire le Théâtre III. Le dialogue de Théâtre. Op. cit. p. 19.

Y ellos.

DON GERMÁN

(A Tranquilino).

Que los guardias se queden junto al portón, y usted espera en su puerta.

DOLORES

(Muy pálida, pero muy resuelta)

Don Germán, de mi marido, que le debe la vida, nadie pué decir que sea un mal pagaor. Y yo no soy desagradecía. Mande usté donde estemos, que como nosotros nadie le atenderá.

DON GERMÁN

(Sin disimular por completo su contrariedad)

Usted no me debe nada, y su marido menos. Estoy aquí porque debo estar aquí. (A Salvador). Cuénteme lo que ha pasado.

SALVADOR

(Con recelo).

Y usté, ¿no lo ha visto mejor que nosotros?

DON GERMÁN

(En un tono frío, en el que aletea una amenaza)

Yo he visto a unos centenares de hombres que apedreaban esta casa, gritando contra usted y animando a los que pretendían derribar la puerta. Pero la razón de ese allanamiento de morada, que me ha traído aquí y que se castigará, ¿cuál es?"[140].

Lo que tenemos que entender en este diálogo es la ironía utilizada aquí como recurso dramático para impactar en lo semántico: crítica acerba de esta clase de justicia, puesto que lo que motivó la llegada del juez a casa de Salvador fue el *"allanamiento de morada"*, pero no será lo que se castigará, sino aquello que lo justifica. Se ve la actitud del juez contra el acusado, una especie de conspiración secreta entre el pueblo y el juez, contra Salvador.

"La razón" del *"allanamiento de morada que se castigará"*, en el fondo, no es convincente, a juzgar por los argumentos que esgrime el acusado:

"DON GERMÁN

(A Salvador, sin mirar a Dolores).

[140] *LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto II, pp. 97-99.*

Y usted, ¿por qué inspira ese odio?... A usted no le han odiado jamás ni los que le temían, que eran bastantes. ¿Por qué ahora le odia medio pueblo?... Algún motivo habrá.

DOLORES

(Con entereza).

¡Ninguno!.

DON GERMÁN

(A Salvador)

Conteste.

SALVADOR

Ya ha contestao mi mujer. Ninguno.

DON GERMÁN

(Con un leve matiz de ironía)

Entonces, los que le hubieran asesinado si no llego yo, ¿le querían asesinar por gusto? ¿De nada le acusaban?

DOLORES

(Con violencia)

¡Demasiao lo sabe usté!

SALVADOR

¡Me acusaban, como unos bandoleros cobardes que son, de una infamia tremenda!

DON GERMÁN

(Con frialdad)

¿De qué infamia? (Salvador, furioso, se oprime las manos sin contestar). ¿No me quiere responder?

DOLORES

(Con irritación)

Como usté no es sordo, habrá oído la que dicen.

DON GERMÁN

(Imperturbable)

Y su marido, ¿teme repetir lo que dicen?

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SALVADOR

(Altivamente)

> *¡Yo qué he de temer! ¡Me da asco; no miedo! (Mordiendo las palabras al hablar). Me acusaban..., ¡canallas!, me acusaban de haber matao a mi suegro y a mi hijo Domingo"*[141].

No cabe duda de que la acusación de Salvador carece de pruebas fehacientes. Eso debe entenderse no sólo a partir de sus declaraciones, y de las de su mujer, sino basándonos en el resultado final del proceso judicial. Aunque Salvador va a incurrir en flagrantes contradicciones en un momento dado, por miedo a la justicia y por defender a su padre, será el resultado del proceso el que va a probar que estas primeras declaraciones suyas y las de su esposa Dolores eran fidedignas.

Notemos que el juez afirma que habla como amigo y no como juez, lo cual refuerza el carácter informal del interrogatorio, como ya subrayamos:

"DON GERMÁN

> *Sin mala intención, y porque lo impone la ley, he de seguir interrogándole; pero, a solas, porque, usted, delante de su mujer, carecería de la necesaria libertad. (Recalcando). En estos momentos, es el amigo el que le interroga, Salvador. (A Dolores). Entérese para que esté tranquila, y tenga la bondad de salir"*[142].

Pero cuán contradictorio resulta todo esto ver que un amigo, y aún siéndolo, interroga a su amigo, en el nombre de la ley y más paradójico aún, ya no le interroga delante de su esposa, sino que puerta cerrada, "*a solas*". A eso, hay que añadir la presencia del escribano Bernabé, que está allí, consignando los datos en el domicilio del acusado:

> *"(Sale por la izquierda, llorando nerviosamente – Mónica a la que el escribano despide con un gesto, sale detrás de ella, y, entonces, Bernabé pone en la mesa la canana y la escopeta, desenrolla el papel de oficio, que le servía de cárcel a una pluma, saca de la faltriquera un tintero de los de tapón atornillado, se acomoda junto al velador y se dispone a escribir. Don Germán cierra las dos puertas)."*[143].

Resumiendo, el interrogatorio informal de Salvador se realiza mediante un recurso esencial, el engaño, procedimiento dramático cuya implicación semántica es

---

[141] *LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, pp. 99-101.*

[142] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 107-108.*

[143] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II *p. 105.*

la crítica de esta justicia. Este interrogatorio informal convierte a Salvador en situación de un procesado que ni siquiera tiene ya la libertad de su propia casa.

No obstante, a pesar de los procedimientos jurídicos ya utilizados por el juez, el asunto queda sin esclarecer tal como lo desea él. Para reforzarlos, ordena la detención del acusado, el cual, desde entonces pierde totalmente su libertad. Esta decisión del juez se toma *"hace más de cinco días"* (p. 106) después de la desaparición de las supuestas víctimas. De este modo, se da por abierta la fase que calificamos de formal.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.1.1.2.2. EL INTERROGATORIO FORMAL

A diferencia del carácter ideal del primer interrogatorio, éste reviste una forma jurídica oficial y conocida. Se traduce por los siguientes códigos: Espacio: Juzgado, dividido en dos subespacios: la sala de audiencia de la cárcel y la propia cárcel; el procesamiento; la detención; la incomunicación; las suplicaciones del reo y la confesión mentirosa del crimen.

En efecto, todos estos códigos del diálogo judicial obedecen a una meta única: reunir todas las pruebas necesarias para encarcelar a Salvador. El primer interrogatorio es un fracaso rotundo, por el que el juez tiene que decidir sobre la posibilidad de un segundo.

"DON GERMÁN

(Con una punta de emoción).

Sus declaraciones no son satisfactorias... y me veo obligado a procesarle y a detenerle.
(Abre la puerta de la izquierda y llama con un ademán a Tranquilino, que se asoma inmediatamente).

SALVADOR

(Con tanta cólera como espanto)
¿que me va usté a prender?

DON GERMÁN

(Al alguacil).

Condúzcale a la cárcel y que le incomuniquen. Los guardias le escoltarán.

SALVADOR

(Sollozando en un desconsuelo infinito).

¡Hijo mío! ¡Hijo de mi corazón! ¡Hijo mío! ¡Hijo mío!"[144].

A pesar de esas súplicas del reo, es efectivamente procesado y tenía la obligación de firmar la decisión del juez o auto de procesamiento:

BERNABÉ

"Con una frialdad menos impasible que la que se admira en los de su oficio)

Está usted procesado, y este es el auto de procesamiento. Firme usted aquí."[145].

[144] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II *pp. 120-121.*
[145] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III *p. 135.*

Lo admirable hasta aquí es que Salvador guarda aún intacta su lucidez y su valentía, y procura siempre abogar por su inocencia:

"SALVADOR

¿Con qué caridá? ¡Con el presidio y con la horca! ¿A qué juez le importa el inocente?... Pa un juez, el criminal es lo único que vale y por eso es lo único que busca. Y, así, usté, que era hasta mi amigo, no trabaja por demostrar que yo no he matao a mi suegro, sino por demostrar que lo he matao"[146].

La presente reflexión del reo da cabida a que un proceso judicial contra alguien debe seguir un procedimiento dialéctico consista en la búsqueda de lo verdadero y lo falso. Pero observa desgraciadamente que su proceso se forma de manera unilateral, es decir, se busca sólo achacarle la culpabilidad del hecho.

Por añadidura, hay que reprochar a este proceso la falta de un abogado defensor, cuyo papel sería contraponer recursos. Es pues un proceso irregular.

Comprobemos que Salvador intenta persuadir varias veces al juez, luego, recurre a la suplicación, reiteradamente, se empeña en seguir los consejos de su esposa, todo quedó en agua de borrajas. Finalmente, al tercer interrogatorio, cumplió lo que quería el juez, satisfizo su voluntad, soltando la siguiente mentira:

"DON GERMÁN

(Al alguacil)

Lléveselo. (Sale Quintín con Tranquilino). Y ahora, ¿se empeñará en seguir engañándome? ¿Quién disparó este tiro?

SALVADOR

Yo."[147]

Y siguió diciendo*:*

"DON GERMÁN

Y los cadáveres ¿están en el río?

SALVADOR

Bueno, sí. Están en el río. En lo más hondo. Con piedras. Pero su padre no vio ná. Quiero que coste, y quiero que no le hayan caso cuando diga, en mi defensa, que "ellos" se habían ido"[148].

---

[146] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III *p. 137.*
[147] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III *p. 145.*
[148] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III *p. 152.*

La razón de esas declaraciones de Salvador, la da él mismo a su mujer cuando ésta lo visita después de esta circunstancia:

."DOLORES

¡Mientes! ¡Te han vuelto loco pa que mientas! ¡No me hubieses podío abrazar si los hubieras matao!

SALVADOR

¡No quiero que ahorquen a mi padre! ¡A mí sólo! ¡A mí!"[149].

Se deduce, pues, que por defensa a su padre, Salvador tiene que asentir, como reconoce su mujer. Ahondaremos en este punto, en la parte dedicada a los subtemas, aunque señalamos de antemano la importancia que el sacrificio de Salvador tiene en la temática de la obra.

Todo está encauzado ya, por cierto, para que el juez pronuncie la sentencia de la condenación del acusado, ya que lo "*confesó*" todo, exceptuando a su padre.

Pero el clímax provocado por esta espera se afloja, puesto que contra toda expectativa, y a través de un incidente dramático–artístico, todo se vuelve contra el propio juez.

3.2.1.1.2.3. FIN DEL PROCESO: LA LIBERACIÓN INCIDENTAL DE SALVADOR

La eficacia de los procedimientos judiciales que el juez utiliza para juzgar a Salvador es más aparente que real. En efecto, mientras se dispone a aplicar la ley, aparecen incidentalmente las presuntas víctimas. Ello supone el momento de mayor tensión del tercer o último interrogatorio. Incomprendido en su propia acción judicial, el juez determina renunciar a su cargo y Salvador se libera así, improvisadamente. Todo aquello traduce de forma inequívoca el fracaso del proceso judicial llevado contra Salvador, y con él, la impotencia de la justicia humana, tal es la interpretación semántica que lo acompaña, tal la actitud satírica del autor.

Este tema principal se cierra sobre la justicia poética.

[149] L ÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 163.*

3.2.1.1.3. LA JUSTICIA POÉTICA

El concepto de justicia poética es un elemento fundamental en teatro . No cabría pasar por alto su importancia aquí. Consiste en comprobar si la culpa que se achaca al acusado se justifica o no. Si se justifica, se deduce que se cumple.

En el caso de Salvador, el pueblo le acusa de haber cometido el homicidio de don Segundo y Domingo. El resultado del proceso judicial muestra que esta acusación carecía de pruebas fehacientes, porque finalmente reaparecieron las presuntas víctimas. Salvador, aunque tuvo que hacer declaraciones falsas en un momento dado, defendía su inocencia. La postura de Salvador se ha justificado, la del pueblo no. Por tanto, se cumple perfectamente la justicia poética en La red de "Parmeno".

En las líneas que siguen, vamos a completar la interpretación de esta obra con los subtemas de los que no podemos prescindir.

3.2.1.2. SUBTEMAS E INTERTEXTUALIDAD

Los subtemas que desarrollaremos en este apartado se refieren a las funciones indicio de la obra, esto es, aquellas alusiones más o menos difusas que completan la interpretación del tema estrella y ayudan a poner de manifiesto el significado de la obra toda y/o, la intención del autor.

La intertextualidad participa del mismo modo de esta función ampliadora y semántica de la obra y de la intención del autor. Sea de tipo general, restringido, interno o autotextualidad, la intertextualidad permite ver la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas, subtemas, y rasgos estructurales, estilísticos, por sólo citar esos, que procedan de otros textos. Pueden estar entrañados en él varias alusiones, invitaciones o recreaciones paradójicas, el deseo de volver a los valores de un pasado floreciente, para que sirvan de modelo de vida presente. La intertextualidad puede contribuir sencillamente a ver la recurrencia de un tema en distintos textos literarios de épocas diferentes. Genette define la intertextualidad en forma restringida como una relación de presencia entre dos o más textos. Ve en dicha relación la presencia de un texto en otro[150]. El concepto que

[150] GENETTE, Gerard: Palimpsestos: la littérature en ... Madrid: Taurus, 1989, p.10

tenemos aquí es más amplio, pues abordamos la intertextualidad a través de los subtemas que son significativos en la obra.

.3.2.1.2.1. LA HONRA[151]

Es curioso hablar de honra en una obra de principios del siglo XX cuando se sabe que es un concepto que tuvo mayor arraigo en el Siglo de Oro. Pero de hecho, confirma la necesidad de hablar de intertextualidad aquí. En La red, las alusiones a la honra constituyen una de las funciones indicio que anunciamos líneas atrás. Se entiende en esta obra en su relación individual o personal con el personaje y en la relación de hijo a padre y de padre a hijo.

Por una parte, la honra está enfocada en el drama desde su relación del individuo en la sociedad. Tiene una valoración superior a la libertad y a la vida, puesto que se expresa en términos de oposición *"libertad y vida vs honra"*. Esta consideración de la honra viene de Salvador que prefiere la cárcel, o cualquier otro sacrificio, en el nombre de la verdad, de su inocencia. Por eso, se niega a huir del pueblo como se lo aconseja Galo, por miedo a que le echen a presidio. Podemos ver la determinación de Salvador a defender su honra en este diálogo que hay entre Galo y él:

> *"SALVADOR*
>
> *Y qué debo hacer pa que no me arrastren?*
>
> *GALO*
>
> *(Después de un instante de vacilación.)*
>
> *Pues yo, en tu pellejo, me largaría. ¿A qué te expones aquí? A que te maten, o a ir a presidio desnucar a unos marrajos. Y la libertá vale mucho y la vida, más.*
>
> *SALVADOR*
>
> *(Con serena energía.)*
>
> *Mucho; pero menos que la honra"*[152].

[151] Para estos conceptos, vid. A. J. Greimas y J. Courtés, Semiótica, Diccionario.. de la teoría del lenguaje, tomo II. Madrid: Gredos, 1991, pp. 197 y ss.
[152] LÓPEZ PINILLOS, José: acto II, *p. 82.*

La honra, o sea, la dignidad y el respeto que los demás dan a uno en la sociedad, se mantiene aunque no sea privado de su libertad e incluso, aunque sacrifique su vida, en el nombre de la verdad.

El problema de honra, de la dignidad de uno en la sociedad se extiende más allá del individuo, afecta hasta su prole, como ocurre con el propio Salvador.

En su relación de padre a hijo, la honra plantea el problema de la pérdida de consideración social del hijo a causa del comportamiento del padre, cuando dicho comportamiento está mirado con malos ojos por los demás. En este sentido, se considera que el padre vivió en disconformidad con los valores morales que regulaban la sociedad de su época. Es lo que explica el drama de Dolores en la obra, sus quejas, sus lamentaciones a esta proyección del comportamiento de su marido en su hijo. Para ella, si su marido se deja encarcelar, el juicio popular pesará sobre su hijo, Salvador pequeño. De ahí que ella se empeñe en obrar para que tal situación no ocurra:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"DOLORES

(Con una indignidad que la agiganta).

Y tú, ¿has declarao esa falsedá?

...

SALVADOR

¡No quiero que ahorquen a mi padre! ¡A mí solo! ¡A mí!

DOLORES

(Transfigurada por la amargura, la pena y la cólera).

¿A ti, al padre de mi Salvador?... ¿Ahorcarte a ti por asesino?... ¡A que no me juras que eres un asesino!

SALVADOR

(Rechazándola espantado).

¡Vete, que no pueo más!

DOLORES

(Con unos alaridos tan bravos y tan dolientes, que hasta Bernabé suelta la pluma, trémulo de emoción).

¿Y mi hijo? Pa que viva tu padre, ¿voy a dejar a mi hijo sin padre y sin honra? ¿y mi hijo? ¿Y mi hijo? ¿Y mi hijo?"[153].

[153] *LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto III, pp. 163-164.*

Al fin y al cabo, se ve cómo la preocupación por la honra de un hijo abruma a una mujer y es la misma inquietud la que lleva al hijo en este caso Salvador, a sacrificarse por su padre, Bernardo, y evitar así la deshonra de éste (que, a su vez, caía sobre toda la familia.

Este problema de honra no es nuevo en López Pinillos, dado que tuvo una resonancia significativa en el teatro del Siglo de Oro. Y es también un elemento constante en el teatro decimonónico.

También en los dramas de honor del Siglo de Oro español, el problema de la honra tuvo una importancia destacada en los lazos matrimoniales y constituye, hasta hoy en día, uno de los ámbitos de investigación más ampliado. Ulrich Schulz–Buschhans, en su "Prólogo" a la edición española de De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España de Alfonso de Toro, subraya, resumiendo a de Toro, una doble vertiente en lo tocante al desenlace de los dramas de Honor en aquel período:

> *"Me conformo tan sólo con mencionar, "pars pro toto", aquellas reflexiones que de Toro le dedica a la ambivalencia modelo de los finales de los dramas de honor; una ambivalencia que para la mujer deshonrada termina con la destrucción trágica y para el vengador del honor con la restauración de la comedia"*[154].

Este planteamiento se aplica a El médico de su honra y en El pintor de su honra de Pedro Calderón de la Barca[155]. Lo que se pretende demostrar aquí es que el tema de la honra no es nuevo en López Pinillos. Se encuentra en los clásicos españoles, como es el ejemplo de Calderón. Por lo que destacamos a través de él la relación de intertextualidad.

Si los subtemas de la "*honra*" y su corolario el "*honor*" no constituyen una originalidad en "Parmeno", cabe no obstante tener en cuenta su apreciación desde un enfoque novedoso. No trata en La red el problema de "*Limpieza de sangre*" ni de "*matrimonio*" como fue el caso del teatro áureo, la "*honra*" aquí, y supuestamente el "*honor*", están centrados en la dignidad social de hijo y del padre y desde entonces, son de sumo interés ético.

---

[154] Schlz–Buschhaus, Ulrich "Prólogo", in Toro, Alfonso de: De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España. Madrid: Iberoamérica, 1998, P. 15.
[155] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: El médico de su honra-El pintor de su deshonra. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp.115 á 118.

En La Celestina de Fernando de Rojas, que, como lo mostramos en la introducción de este trabajo, López Pinillos utilizaba como su libro de cabecera y recitaba de memoria, el honor y la honra tienen casi el mismo planteamiento. Podemos recordar que en La Celestina de finales del Medievo y principios del Renacimiento, se trata sobre todo de la pasión amorosa los defectos de la mujer y ambos son implicaciones de la temática de la alcahuetería en torno al "*honor*" y a la "*honra*". No es eso el caso en La red de "Parmeno". Pero, se nota el mismo afán ético en todas estas obras. En La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, asistimos a una escena llamativa, Calisto confiesa a Sempronio haber dado a Celestina cien monedas como pago de sus servicios de alcahueta y el criado Sempronio aprovecha la oportunidad para formular un concepto de honor y de honra, de carácter satíricoburlesco. Esta sátira y esta burla se traducen por la calificación de acto hecho como "*premio y galardón de la virtud*":

> *"Sempronio: ¡Ay si hiciste bien! Allende de remediar tu vida ganaste muy gran honra ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? Qué es esto premio y galardón de la virtud; y por eso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar (...).*
>
> *Sin duda te digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión de ellas, ¡Oh, qué glorioso es el dar! ¡Oh, qué miserable es el recibir! Cuanto es más noble el dante que el recibiente [...]."*[156].

Lo común a estas obras es la importancia que los personajes dan a la "*honra*", es siempre el "*mayor bien*" para en La Celestina, o lo que "*vale más*", según Salvador en La red..

En términos generales, la honra y, lógicamente, su corolario el honor, no dejan de preocupar a los dramaturgos de la preguerra civil española. Puede considerarse este hecho como una inspiración en los clásicos, por lo menos desde el punto de vista ideológico o mejor dicho ético, con el propósito de encontrar caminos salvadores para una sociedad problemática.

Ricardo de la Fuente Ballesteros analiza el mismo tema en las obras dramáticas de Pedro Muñoz Seca, autor cuya labor literaria ha sido el objeto de su Tesis Doctoral:

"Otros temas contemplados en la obra de Muñoz Seca son: el honor, y como consecuencia los duelos, la cuestión social y el amor libre - que ya hemos tratado -, y los reflejos de la sociedad de su época, pues en muchas ocasiones nuestro autor se nos muestra como un cronista de su tiempo; ya vimos en el capítulo III cómo lo era de los acontecimientos sociales y políticos, pero también lo era de las costumbres."[157]

La presencia del tema del honor o de la honra responde sin lugar a dudas a un afán moralizador, ya que tiene una incidencia directa en las sociedades estratificadas, como acierta a subrayar José Antonio Maravall en Estado moderno y mentalidad, dando a entender que el honor es:

"el principio de una sociedad estamental con predominio de los estamentos privilegiados"[158].

El subtema arriba desarrollado está vinculado al tema central y, en no poca medida, a otro subtema, fuertemente señalado por la relación de oposición, objeto del apartado que abordamos a continuación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.1.2.2. HIJA LEGÍTIMA / HIJA PUTATIVA

Es otro subtema con valor de indicio, pues posee significado. Constituye una de las alusiones que, a nivel de la representación, podría resultar más significativa para los espectadores. A nivel dramático–teatral, origina una de las rivalidades más temibles. Los dos hijos de don Segundo, Dolores y Petra, no lo son todos delante de la ley. La primera es legítima y la segunda, natural o putativa. Como veremos más adelante en el momento de estudiar los personajes, estos dos casos forman una de las obsesiones de los personajes en el texto. Por ser legítima, por nacer conforme con las leyes que regulan la vida matrimonial, Dolores se cree con más derechos que Petra. Y se lo recuerda con frecuencia, lo que suele acarrear situaciones conflictivas entre ambas. La idea de que Dolores es quien manda o debería mandar en la casa de su padre respecto a Petra no es sólo de Dolores misma, otros personajes como Galo se lo creen así. Es la razón por la que dice lo siguiente a Salvador:

---

[156] Rojas, Fernando de: La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea (1499-1502). Madrid: Alianza Editorial, 1974, P. 74.
[157] Fuente Ballesteros, Ricardo de la: EL TEATRO DE PEDRO MUÑOZ SECA. 1900-1936. TOMO I.(Tesis Doctoral). Op. cit., p. 289.
[158] Maravall, José Antonio: Estado moderno y mentalidad social. Madrid: Revista de Occidente, 1972, I, p. 306.

"GALO

Si lo sé. Pero vete a convencer a la gente de que Dolores no es el ojito derecho de su padre. Y que sería lo natural. Petra no nació como la ley manda. De modo que la hija que tié el amparo de tos los derechos, la que vive con el padre, la que ha de influir en el padre, es tu mujer"[159].

A Petra la trata con desprecio, con discriminación, sólo por no haber nacido dentro de la legalidad matrimonial. Por lo cual Galo pide a su concuñado que su mujer influya en su padre, porque el padre le trata con más respeto y mejor atención. Esto quiere decir que Dolores es quien tiene el poder de la resolución del problema del cornetín.

Semejante dicotomía aparece en la primera obra dramática de los hermanos Machado, Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, una "tragicomedia en cinco actos y en verso", estrenada en 1926, o sea siete años después del estreno de La red. Sin embargo, tiene aquí un enfoque distinto, porque lo que se valora en los hermanos Machado no es la cuna, como es el caso en La red, sino los hechos; o mejor dicho, los méritos de éstos, y la preferencia se da más bien a los hijos bastardos. Muestra de ello es que el Conde de Monterrey dice con admiración a los demás nobles:

"¡Bastardos!... Que son a veces mejores que los legítimos"[160].

El caciquismo es otro de los temas secundarios que merece especial atención en La red.

3.2.1.2.3. EL CACIQUISMO

Entendido como fenómeno sociopolítico y económico, el caciquismo fue una práctica muy común en la España del siglo XIX y principios del XX y encabezado por la clase alta: políticos, clero, nobleza,, burguesía, que constituían la clase privilegiada. Tuvo implicaciones sociales graves: conversión del campesinado español, antiguos propietarios, en braceros u obreros agrícolas, acaparamiento de sus antiguas parcelas de tierras o minifundios en fincas rústicas de gran extensión. Abusos en el trato del obrero agrícola y uso de su influencia para intervenir en la

[159] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 46.*
[160] Machado, Antonio y Manuel: Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Madrid: Espasa, 1969 (3ª ed.), P. 146.

política. Asimismo estaba bien arraigado en el régimen de la Restauración, el cual practicó como buena ilustración, el sistema llamado "*Turnismo*", que permitía a los grandes terratenientes de los partidos liberal y conservador establecer un turno de mandato sustentado en un sufragio falseado muy a menudo por injerencia de los caciques que les representaban en las comarcas.

En La red, la figura del terrateniente está representada por don Segundo, Bernardo y el propio Salvador. Tienen grandes explotaciones agrícolas y una mano de obra explotada. Como indicios aclaratorios de este punto de vista, pueden citarse ciertos hechos patentes en el drama: don Segundo desapareció sin pagar a su personal; los "*jornaleros*" de Bernardo y Salvador "*holgaban*" el día del Patrón del pueblo; y por fin, uno de sus gañanes, Manuel Monje, el de "*la cortijada de Valmar*" (p. 117), vio a don Segundo y a Bernardo en la era, declaración con valor testimonial.

Este tema del caciquismo aparece en otras obras de López Pinillos: en uno de sus dramas trágicos, Esclavitud, don Pedro Govantes, administrador de don Antonio Venegas, denuncia la explotación de que es víctima de parte de su patrono:

> *"¡Por ti! No negarás que don Antonio –que es mi explotador, puesto que me entrega la quinta parte de lo que vale mi trabajo–, si se pagaran la fidelidad, la lealtad y el desinterés, me debería millones."*[161].

Merece especial atención señalar que este fenómeno está criticado por el autor. Por eso, hace matar al terrateniente. En efecto, no sólo don Antonio Venegas explota a don Pedro Govantes, sino que extiende el abuso de su autoridad en otros dominios: vive amancebado con Julia, hija de don Pedro Govantes. Eso inspira indignación a Pedro Luis, hijo de don Pedro Govantes y hermano de Julia, que asesina al cacique explotador, don Antonio Venegas.

El pantano del mismo autor es la clara visión de los pueblos españoles de principios del siglo XX como un mundo atrasado, por donde nunca se ha respirado el aire de la evolución. El cacique, don Alejandro, es de mentalidad primitiva, conservadora, retrógrada y mezquina:

> *"A los bandoleros que predican atrocidades contra lo que pensamos y lo que respetamos hace siglos hay que combatirles furiosamente. Debemos*

[161] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud – A tiro limpio – La red. Op. Cit., p. 16.

escoger un camino y recorrerlo con fe en la ayuda de Dios. Y sin ofender, sin consumar, sin criticar"[162].

Esos propósitos tienen que llamar la atención de Juan quien llega de Inglaterra y descubre con gran sorpresa que el cacique don Alejandro ya es amante de su madre Carmen y defiende el patrimonio familiar, con el otorgamiento expreso del resto de sus hijos. La decisión de Juan de abandonar este pueblo para abrirse camino en otro sitio, traduce aspiraciones inminentemente renovadoras:

"Trabajar fuera de aquí, fuera de este pantano que nos asfixia"[163].

Citemos, a modo de recurrencia de este tema, aquí subtema, del caciquismo en las obras de "Parmeno", un último ejemplo, que constituye un elocuente cuadro de intertextualidad restringida: La Tierra, drama rural trágico, e innegablemente reformista.

En ella, los campesinos de Horbacho, pueblecito de Andalucía, se han declarado en huelga a causa de sus malas condiciones de trabajo y de vida. Exigen del terrateniente Diego Infante, un aumento en su jornal. El terrateniente, irreductible en su espíritu conservador, y de acuerdo con su hijo Ricardo, considera inoportuna tal petición. Ricardo ve en esta huelga la plasmación del mal ejemplo de la ciudad:

"RICARDO:

Si no leyerais en los periódicos esas filfas de las huelgas y los paros (...) no imitaríais a la gentuza de las capitales"[164].

Sin embargo, pese a la actitud mediculista del cacique, Pinillos pone en boca de su personaje José una solución al problema agrario planteado, una solución reformista. Así propone un sistema de redención de las tierras y un régimen posterior de pequeña propiedad:

."JOSÉ

Y que sea pá cá uno lo que cá uno pueda pagar [...] lo justo y poco a poco. Pero es preciso pagar pá hundir los pies con amor, no en las cuarenta mil fanegas de D. Diego, sino en unas cuantas y de las que uno cultiva. No hay que soñar"[165].

---

[162] López Pinillos, José: El pantano. Madrid: Sociedad de Autores, 1913, p. 15.
[163] López Pinillos, José: El pantano. Madrid: Sociedad de Autores, 1913, p. 15.
[164] López Pinillos, José: La tierra, en LA NOVELA TEATRAL, nº 26, 1922 (estreno: 29 de enero de 1921 en el Teatro Español). pp. 5 - 9.
[165] López Pinillos, José: La tierra, en LA NOVELA TEATRAL, nº 26, 1922 (estreno: 29 de enero de 1921 en el Teatro Español). PP. 5 y 9.

Siempre en los dramas de "Parmeno", sean trágicos o sociales, se advierten signos renovadores, reformistas. De ahí que recurra a la crítica de sistemas políticos cuyas ideologías se fundamentan en las desigualdades y en las injusticias, de ahí también la crítica de las instituciones oficiales y la sátira social.

Un evidente enclave del problema agrario en la España de principios del siglo XX planteado en los textos de "Parmeno", como acabamos de demostrar, se da con La bodega de Vicente Blasco Ibáñez.

Novela social o de tendencia, con tintes naturalistas, La bodega es una radiografía de crítica del latifundismo y de la pervivencia de relaciones feudales entre amos y trabajadores del campo. Es una recuperación de sucesos acaecidos en Jerez en 1892, pero desde un enfoque actualizador. Se presenta como un ejemplo patente de la incapacidad de la Restauración para encontrar soluciones a la cuestión social. En el fragmento de texto que recogemos a continuación, veremos en qué pésimas condiciones de vida y de trabajo enmarañan los braceros en los campos de Jerez, su alto valor ilustrativo hace disculpar su extensión:

> *"Un gañán ofreció una copa de aguardiente a Juanón, que la rechazó con su manaza.*
>
> *– Eso es lo que nos pierde –dijo sentenciosamente–; la bebía mardita.*
>
> *Y apoyado por los gestos de aprobación del "Maestrico", que había guardado sus avíos de escribir para unirse al grupo, Juanón anatematizó la embriaguez. Aquella gente miserable lo olvidaba todo cuando bebía. Si llegaban a sentirse hombres alguna vez, no tendrían los ricos más que abrir las puertas de sus bodegas para vencerlos.*
>
> *Muchos en el grupo protestaron de las palabras de Juanón ¿Qué podía hacer un pobre sino beber, para olvidar su miseria? Y roto el silencio respetuoso que imponía la presencia de Salvatierra, hablaron muchos a un tiempo para expresar sus dolores y sus cóleras. La comida era cada vez peor; los ricos abusaban de su fuerza, de aquel miedo que habían infundido y propagado.*
>
> *Únicamente en la época de la trilla les daban un guiso de garbanzos; el resto del año, pan, sólo pan, y en muchos sitios tasado.*
>
> *...*
>
> *El viejo "Zarandilla" intervino también, por considerarse comprendido en el llamado "gobierno" del cortijo. ¡Los amos!... Ellos podían arreglarlo todo sólo con acordarse un poco del pobre, con tener caridad, mucha caridad.*
>
> *Salvatierra, que escuchaba impasible las palabras de los jornaleros, se agitó, rompiendo su mutismo al oír al viejo. ¡La caridad!... ¿Y para qué servía? Para mantener la pobre en la*

esclavitud, esperando unas migajas que acallaran su hambre por un momento y prolongaban su servidumbre.

[...]

Únicamente la Justicia social podría salvar a los hombres, y la Justicia no era el cielo, sino de la tierra."[166].

El texto anterior es buena prueba de la intertextualidad temática en los textos de Blasco Ibáñez y López Pinillos, aunque en géneros diferentes. Se ve, por consiguiente, que el problema agrario en España en el siglo XIX y, de forma prolongada, a principios del siglo XX, preocupa a muchos escritores. Todos critican el feudalismo y el caciquismo y dejan vislumbrar a través de sus personajes la posibilidad y la necesidad de una reforma agraria. La actitud de Salvatierra en La bodega es todo un símbolo esperanzador. En el fondo pertenecía a la clase alta. Fue mandado a los campos para controlar el trabajo de los braceros. Pero una vez llegado, se apiadó de la difícil condición de los trabajadores y se puso a fomentar ideas para que los gañanes tuviesen conciencia de sus condiciones de vida y de trabajo y reivindicasen sus derechos. Podemos considerar a Salvatierra, como signo de la reforma agraria en este texto, símbolo dicha reforma y de ideas progresistas. Es la misma esperanza que se desprende de la lectura de los dramas parmenianos. Esos subtemas pueden completarse con otros que se relacionan con el carácter arbitrario de la justicia en La red.

3.2.1.2.4. LA ARBITRARIEDAD EN LA RED

Cuando hablamos de la arbitrariedad en La red, nos referimos a cómo el proceso judicial de Salvador fue incoado de modo ilegal y según la voluntad del juez de instrucción. Se trata de valorar aquí el hecho de que el procesamiento de Salvador carece de la obligatoriedad del estudio de pruebas. Como ya vimos líneas atrás, sin notificación oficial, el juez acude al domicilio privado del acusado y, sin orden de arresto, le detiene. El procesamiento legal tiene lugar cuando lo esencial está hecho ya. Todos esos procedimientos están en disconformidad con la legalidad vigente, entonces, y lógicamente, sirviendo a la tesis del autor, muestran su fracaso al concluir el drama.

[166] Blasco Ibáñez, Vicente: La bodega.(1905) Madrid: Cátedra, 1998, (ed de Francisco Candet), pp. 337-338-339.

Vista desde la óptica de incoación ilegal la justicia en La red nos lleva a mostrar otro enclave concerniente a la intertextualidad general. La situación de Salvador en u momento inicial se parece mucho a la de Josef K –en El proceso del escritor alemán Franz Kafka, o sea, siete años después del estreno de La red, El proceso trata también un problema de justicia. ¿Cómo está enfocada la justicia en esta novela?

La respuesta viene del narrador quien, donde el *íncipit* de la novela, lleva al lector al centro del relato:

> *"Alguien debió de haber calumniado a Josef K., puesto que, sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana"*[167].

Por meras calumnias, Josef K. fue arrestado por dos individuos que se negaron a presentar su identificación.

Sigamos un tanto más al narrador y a Josef K. en su arresto:

> *"Por la ventana abierta, se divisaba nuevamente la anciana que, con una curiosidad verdaderamente senil, aparecía ahora en la ventana que quedaba enfrente, para continuar viéndolo todo. "Que venga la señora Grubach...", dijo K., e hizo un movimiento como para deshacerse de los dos hombres, que sin* embargo se hallaban a *bastante distancia y se dispuso a seguir adelante. "No", dijo el hombre de la ventana, arrojó el libro sobre una mesita y se levantó. "Usted no se va, está arrestado." "Así parece", dijo K. "Pero, ¿por qué?", preguntó luego. "No, nos han encargado decírselo. Métase en su habitación y espere. Acaba de iniciarse la instrucción del proceso, y se le informará de todo a su debido tiempo. Sobrepaso los límites de mis atribuciones hablándole con tanta amabilidad."*[168].

No es vana especulación hablar de un escritor alemán aquí. Permite ver la relación del tema a nivel de la intertextualidad general. Aunque se notan algunas diferencias en ambos arrestos, se caracterizan por su absurdidad e ilegalidad, de ahí que sean arbitrarios. Salvador por lo menos sabía quien lo acusaba: el pueblo; de qué le acusaba: del asesinato de don Segundo y Domingo Jora; y quién le juzgaba: el juez de instrucción don Germán. Pero el caso de Josef K. es rabiosamente absurdo, porque no le aclaran estas circunstancias. Pero eso no quita nada a que en ambos asuntos, no haya ninguna prueba fehaciente sobre el motivo de su acusación.

---

[167] Kafka, Franz: El proceso (Se publica en 1926 en Berlín, siete años después del estreno de La red.de López Pinillos (Traducción de Felin Formosa). Barcelona: Ediciones B, 1995, p. 7.
[168] Kafka, Franz: ídem, p. 9.

Lo patético y la ironía acompañan esos procesos. En el caso de K., se debería arrestar a un "*pintor de brocha gorda*", pero aún después de descubrir que K. es más bien "*el primer apoderado de un gran banco*", el proceso sigue su curso fatídico. El primer interrogatorio de Josef K. por el juez de instrucción encierra estas ideas:

> *"Bien", dijo el juez de instrucción, hojeó el cuaderno y, en tono de afirmación, se dirigió a K.: "Así que es usted pintor de brocha gorda". "No", dijo K., "soy el primer apoderado de un gran banco". Esta respuesta provocó en el bando de la derecha una carcajada tan cordial que K. también tuvo que reírse. La gente se ponía las manos en las rodillas y se balanceaban como si tuviesen un fuerte acceso de tos"*[169].

La calumnia y la difamación son realmente los motivos de ambos asuntos judiciales y los respectivos jueces de instrucción actúan de modo parecido: en vez de comprobar los hechos que se reprochaban a los acusados valiéndose del criterio del estudio de la obligatoriedad de las pruebas, no hacen sino afirmarlos.

Haciendo referencia al mismo momento histórico, inicios del siglo XX, Ramón José Sender publica El lugar de un hombre (1939), es decir, posteriormente a La red. En esta novela, el autor aborda el mismo tópico de justicia a partir de las calumnias y difamaciones como móviles acusatorios. El paralelismo temático entre La red y esta novela es tan destacado que cabe recordar algunos hechos.

Sabino García Illera, el personaje más insignificante del pueblo llamado "*Castelnovo*" (p. 146) se encuentra desaparecido. El cacique de turno, don Ricardo, echa la culpa a Juan y a Vicente, luego incita al pueblo a compartir su postura. Las encuestas contra Juan y Vicente se abren:

> *"Don Ricardo se sentó en un sillón que el secretario fue a buscar al salón de sesiones, y pidió el registro civil y cuantos datos hubiera en el censo sobre Sabino. El censo de 1910 decía que Sabino García Illeras, hijo de Ramón y Antonia, era "pobre de solemnidad" y habitaba en callejón de las Tres Cruces. Pobre de solemnidad, ciertamente. El más pobre del pueblo. NO se acordaban de él sino en último extremo, cuando los propietarios enviaban un criado a buscar peones para las faenas de la siega. En el registro civil estaba anotado su fallecimiento "por muerte violenta" en el día 22 de octubre de 1910. Don Ricardo dio un golpecito con la mano abierta en el brazo del sillón y exclamó (era su exclamación de los días terribles):*

[169] Kafka, Franz, El proceso, Op. Cit., pp. 45-46.

– ¡Caramba! ¡La vida tiene sorpresa!"[170]

Juan y Vicente son procesados, detenidos, juzgados y "*condenados a cadena perpetua*", luego transferidos al "*penal de Lérida*".

Pero como la verdad acaba triunfando, al cabo de quince años, les soltaron. Meses después, reaparece Sabino en la aldea vecina:

> *"Transcurrieron varios meses más cuando un día llegaron noticias de la aparición de Sabino en la aldea próxima. Nadie lo creía. De tal modo estaba fuera de toda lógica que Vicente ni Juan se tomaron la molestia de ir al pueblo vecino a comprobarlo. El hecho de que la primera noticia la hubiera llevado Ana Launer y todo el mundo hablara no de Sabino, sino de su fantasma, hacía que los "asesinos" acogieran aquello con escepticismo.*
> *Había salido del penal en octubre y era ya la primavera"*[171].

La presunta víctima había estado viviendo durante aquel largo período en "*otras tierras*", en el "*monte*", donde

> "*se había acostumbrado a dormir de día y a andar despierto de noche*" [172].

Este resultado muestra no sólo la importancia notable de este personaje que aparentemente era inútil, sino también el carácter arbitrario de la justicia en la señalada novela, muy parecido a lo que pasa en La red de "Parmeno". En la novela de Juan Sender, don Ricardo representa la burguesía conservadora mientras que Juan y Vicente son partidarios de la burguesía liberal. Esta arbitrariedad de la justicia y estas desapariciones misteriosas tendrían su explicación en la España de la Restauración, e incluso en la Alfonsina y la Isabelina. Intentaremos interpretarlo a continuación.

Acabado el desarrollo de los subtemas, el siguiente paso será el significado de los personajes.

3.2.1.3. ONOMÁSTICA, CARACTERIZACIÓN FUNCIONAL Y TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

[170] JUAN SENDER, Ramón, El lugar de un hombre. Barcelona: Destino (8.ª ed.), 1997, p. 54.
[171] Juan Sender, Ramón: El lugar de un hombre. Op. cit., p. 132.
[172] Juan Sender, Ramón: idem p. 151.

En este apartado, nuestro objetivo es ver si López Pinillos asigna una determinada funcionalidad dramática al significado de sus nombres, sus apellidos e incluso apodos. Si es así, el nombre o el apellido de un personaje será interpretado como una programación de dicha funcionalidad dramática, o, por extensión, como portador de significado. Según establece Anne Ubersfeld en Lire le théâtre, el estudio del personaje en general y de su nombre, por implicación, debe fundamentarse en su funcionalidad referencial y poética. Para ella, el personaje es un signo metonímico o simbólico que remite a un valor estratextual[173].

Por ser el primer constituyente de los caracteres que el autor atribuye a un personaje ficticio, el nombre o el apellido, e incluso el apodo nos interesan particularmente en esta parte. Su estudio se llevará a cabo con arreglo a la TAXONOMÍA antes presentada (orden de aparición).

BREÑALES: En su Diccionario de uso del español, María Moliner define así la palabra "breñal":

> *"breñal o breñar m. Breña. Terreno de breñas."*

En cuanto a "*breña*", da la siguiente definición: "*breña f., gralm. pl. Tierra quebrada y llena de maleza. ~ Aspereza, fraga."*

La primera observación que salta a la vista tras esta definición es que más que antroponimia, se trata aquí de una toponimia, porque la explicación obtenida nos remite a una realidad geográfica: un terreno desigual, tortuoso, lleno de mala hierba. Luego, se puede deducir de esta definición un sentido despectivo. BREÑALES, plural de breñal, es pues un uso metafórico de la pobreza y del sufrimiento.

En la obra, tanto el aspecto físico como el aspecto moral de BREÑALES que aparecen en la primera didascalia están en consonancia con la definición toponímica arriba proporcionada:

> *"..., y BREÑALES, fornido zamacuco, que se engalana con una blusa y unos pantalones nuevos"*[174].

El propio dramaturgo le caracteriza ya física y moralmente como personaje fuerte, con apariencia que cuadra perfectamente con los años que tiene, treinta, y es

[173] Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Op. Cit., pp. 144-145.
[174] *LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 18.*

terco. Además, la expresión "*engalanar con una blusa y unos pantalones nuevos*" es despectiva, ya que "*engalanarse*" significa vestirse de modo afectado, y lo de llevar puestos "*pantalones nuevos*" nos lleva a decir que por ser día festivo, los está estrenando, esto es, no suele vestirse así, sino, pobremente, pues es uno de los criados de don Segundo. No participa en la procesión, se contenta con verla y, en su discurso, se nota un lenguaje arcaico: "*dende*" en vez de "*desde*".

En la acción dramática su papel es casi nulo, es uno de los figurantes de la obra, con un rol actancial escasísimo como lo muestra su presencia en escena: 0,75%. Por tanto, su funcionalidad dramática no dista de ser el reflejo del de los figurantes

BREÑALES se limita a obedecer a don Segundo y ejecutar sus órdenes. Por ejemplo, cuando don Segundo tomó la decisión de entregar el instrumento litigioso a Juan Herrea en vez de Salvador, acude al llamamiento de su amo, aparece sin razón la resolución y ejecuta acto seguido la orden:

"DON SEGUNDO
(Deteniéndole)

Un instante, don Germán. (Llamando, desde la izquierda). Breñales. Entrando Breñales

BREÑALES

¿Qué manda usté?

DON SEGUNDO

(Dándole el cornetín)

Llévale esto a Juan Herrera, y dile, de parte de Salvador, que ya es suyo.
(Dolores y Salvador no velan su contrariedad, mientras Galo y su mujer disimulan cautamente la alegría. Domingo los mira a todos con indiferencia y Bernardo se levanta sorprendido y colérico).

BREÑALES

Está bien."[175].

Resumiendo, el nombre de Breñales está en armonía tanto con su caracterización física y moral como con su comportamiento dramático.

[175] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 55.*

DON SEGUNDO Retamar

Su nombre nos remite ante todo al adjetivo numeral ordinal, que indica un orden. Su vida parece traducirse según esta indicación. En efecto, es, con Mónica, el segundo personaje más entrado en años en la obra, tiene 62 años de edad. Tratándose del orden taxonómico de los personajes, es el segundo que interviene en la acción dramática. Tiene dos criados, BREÑALES y LIBRADA, es viudo por segunda vez. es el segundo en meterse en la pelea después de la de Salvador, y es también el segundo personaje en reñir con el juez don Germán, después de Salvador. Como dato importantísimo, hay que puntualizar que es la segunda persona más influyente en el pueblo, después de la Institución judicial. No lleva, pues, un nombre vacío de contenido. En El gran libro de los nombres, José María Abaigés Olivart nos da las siguientes informaciones pertenecientes a este nombre[176]

> *¨"Del latín "secundus", "segundo", aludiendo al nacido en segundo lugar, y más genéricamente a los "segundones""*[177].

Efectivamente como ya señalamos, es el segundo personaje más viejo de todos aquellos que aparecen en la obra que analizamos. Entre los que se oponen al deseo de Salvador, es el segundo, después de don Germán, 07,85% de presencia en escena. La didascalia siguiente nos aclara más sobre su aspecto físico y moral:

> *"Don Segundo, que lleve con garbosa intrepidez sobre las costillas sus sesenta y dos inviernos, es un zafio varón cervigudo y musculoso, que habla frecuentemente con irónica lentitud, que achabacana con su ordinariez un traje bien cortado, que usa una corbata deshonrible, y que, a juzgar por lo bien rizado que lo mantiene, está orgulloso de su bigote sucio."*[178].

Don Segundo es pues un personaje mayor, sin ser elegante, se viste de forma ordinaria que se extiende a su valor moral: es un hombre orgulloso, algo ridículo; "*zafio*", es decir, con malos modales. Su lenguaje es híbrido, mezcla de la lengua oficial con su dialecto.

Su importancia social se debe a que es terrateniente y mantiene así el régimen del caciquismo.

---

[176] On /9-1: Onomástica del 9 de enero.
[177] Albaigés Olivart, José María: El gran libro de los nombres. Op. Cit., p. 263.
[178] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I *p. 19.*

Entre los que la constituyen, cabe citar a los madereros y los aserradores. Tenemos esta información en el Acto II cuando, después de su desaparición, don Segundo está buscado por todos y su hija Dolores observa que nunca se le ha ocurrido estar ausente en tanto que es el momento de pagar a sus empleados:

"DOLORES

Pero nunca ha faltao, al fin de la decena, para pagarle él mismo a los madereros y a los aserraores."[179].

Es, como puede apreciarse, un gran explotador forestal.

Su apellido "*Retamar*" indica a todas luces esta función social, puesto que "*retamar*" o "*retamal*" significa sitio poblado de retamas..

La rama de flores amarillas puede ser símbolo de vida y muerte; o mejor dicho, una vida en vía de destrucción o alteración. Tradicionalmente, se relaciona con lo luctuoso. Toda esa interpretación nos lleva a inferir que don Segundo es un personaje negativo.

La influencia de don SEGUNDO en el pueblo es notable. No sólo la explican los argumentos que hemos esgrimido líneas atrás, sino por otras muchas razones. Muestra de ello es que el día de la celebración de la fiesta de San Tranquilino, casi todo el pueblo se reúne en su "*caserón*" bebiendo copiosamente. Todos, los invitados, como Bernardo, y los no invitados, a imagen de Quintín, acuden a su domicilio a pasarlo bien:

"DON SEGUNDO

¿A que no aciertas el porqué de haberte yo sacao de la procesión?... Pues te he sacao pa que te pelees con una botella de Rute y te tragues toa su sangre, como un guapetón que eres."[180]

El diálogo que sigue, entre DON SEGUNDO y QUINTÍN muestra que éste no ha sido invitado:

"QUINTÍN

(Desde la puerta de la izquierda)

Pues entonces no ha visto usté lo mejor.

DON SEGUNDO

(Con acritud)

¿A qué vienes tú aquí?

[179] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 6.*
[180] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 19.*

QUINTÍN

(Con una fina sonrisa)

Pero, don Segundo de mi alma, ¿a qué voy a venir el día de nuestro Patrón San Tranquilino, sino a felicitarle a usté, que es el verdadero Patrón?

DON SEGUNDO

(Con adustez, pero halagado en el fondo)

¿A que te doy una puntera?

QUINTÍN

(Seguro de que no ha caído mal)

Más vale que me dé usté una copa.

DON SEGUNDO

Bébetela y déjame en paz."[181]

Pero Don Segundo explica el motivo por el que ha invitado a ciertos amigos a tomar un vino en su casa. No se debe a la celebración de la fiesta religiosa, como lo da a entender Quintín, sino que es un "*brindis*" con motivo de la llegada de su nieto de Bilbao, llegada que se vislumbra próxima:

"DON SEGUNDO

(Malicioso)

Y en la tuya, porque este brindis te va a gustar. A la subir de nuestro nieto, que viene a fin de mes y que no volverá a Bilbao, porque seguirá los estudios aquí, pa no separarse de nosotros."[182]

La familia es muy importante para don Segundo. Por eso, lucha permanentemente por acrecentarla. De sus dos difuntas mujeres, se sabe que sólo Dolores es la hija legítima. Pero para él, la legitimidad no es el único criterio que debe justificar el derecho de paternidad; este derecho incluye a todos sus descendientes: hijas naturales como es el caso de Petra, hijastros, a semejanza de Domingo, y nietos, caso del que vendrá de Bilbao para quedarse para siempre con él y cuya llegada se está celebrando. Por otra parte, facilita el matrimonio de sus hijas, para el mismo ideal de perpetuidad de su familia. De estas uniones matrimoniales tiene otro nieto, Salvador pequeño.

Este afán por ampliar su familia debe obedecer a un anhelo y a una inqui□tud: tener quienes puedan heredar del inmenso capital de que es dueño.

[181] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 26-27.*

[182] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, p. 23.

Las decisiones de Don Segundo, sus actuaciones y sus ideas precipitan la acción dramática: decisión salomónica[183] de no entregar el cornetín a Salvador, lo cual causa la cólera de éste y de su mujer Dolores y divide la familia en dos bandos opuestos; su violencia física contra Bernardo, y ello tiene como consecuencia una pelea generalizada; su refugio en otro pueblo, que da pie a una acusación popular de Salvador como culpable un delito de sangre; y por último, su reaparición es un verdadero elemento catalizador del desenlace de la acción dramática, que da lugar a varias consecuencias: liberación del reo, renuncia del juez de instrucción, puesta en tela de juicio de la justicia humana y agresión final de Salvador al antiguo juez. Sirva de ilustración el episodio donde Don Segundo ejerce una fuerza brutal sobre Bernardo y que acarrea la reacción conflictiva de varios miembros de la familia:

> *"DON SEGUNDO*
> *(Desdeñoso)*
> *Déjale. Es el aguardiente. Como no bebía hace una eternidad...*
> *BERNARDO*
> *(Zamarreándole, de pronto, con una energía insospechada)*
> *¡`Pero me has obligado tú a beber, cochino!*
> *DON SEGUNDO*
> *(Reponiéndose y derribándole de un brutal empujón)*
> *¡Habrá indecente borracho!*
> *(Salvador, instintivamente, avanza hacia don Segundo, impulsado por el dolor y la cólera; Galo, haciendo de tripas corazón, avanza también, decidido a contenerle, y Domingo, con un furor diabólico, se pone de un salto junto a Salvador, para caer sobre él en cuanto maltrate a don Segundo")*[184].

Don Segundo es pues uno de los personajes más temibles en esta obra y está en el origen de los momentos de clímax más perceptibles que alimentan la acción dramática. Interesa a continuación abrir un párrafo sobre este adversario de Don Segundo, por él maltrecho, nos referimos a Bernardo.

BERNARDO Linero

Antes de hablar del personaje de Bernardo, hemos de señalar que a medida que avanzamos en este estudio, las informaciones obtenidas sobre los personajes ya

[183] Decisión salomónica: Con alusión al rey Salomón, se aplica a la solución, que, en un conflicto, satisface parcialmente a las partes enfrentadas.
[184] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 58-59.*

estudiados nos aclaran sobre los restantes, por lo menos, sobre algunos de ellos, y por lo tanto, nos permiten hacer comentarios sucintos sobre éstos.

José María Albaigés Olivart nos aporta esta información:

> *"Bernardo*
>
> *Del germánico "berin–hand", "oso fuerte". Famoso por San Bernardo de Calirvanx, monje francés reformador de la orden del Císter (S. XII), y, quizá más todavía, por San Bernardo de Mentón, fundador de un asilo alpino de donde han tomado nombre unos célebres perros de auxilio a las personas extraviadas en la montaña."*[185].

De acuerdo con ello, se ve que el nombre de Bernardo está ligado a una dedicación espiritual y a una inclinación a prestar auxilio a los que tienen problemas. En La red, Bernardo consume su vida entregado a devociones religiosas y a sus deberes sociales. Apoya tal aserción el hecho de que el día del Patrón del pueblo, estaba tomando parte efectiva en la celebración, de donde le saca Don Segundo, como ya lo vimos.

Por añadidura, presta ayuda a su hijo en la acción dramática, y desempeña la función actancial de ayudante. De ahí se deduce que su nombre no es una creación gratuita, sino consciente y programadora.

En lo que reza con su apellido "*Linero*", nos remite a su ocupación social: comerciante (de lino).

Por supuesto, el Bernardo Linero de este drama practica el comercio. Como Don Segundo, es un latifundista, con varias explotaciones agrícolas y tiene mano de obra, jornaleros, los cuales descansaban el día del Patrón del pueblo. A este respecto, consideramos testimonial la voz de su hijo:

[185] Albaigés Olivart, José María: El gran libro de los nombres, Op. Cit., P. 66.

"SALVADOR

Por la tarde, me senté en la plaza con mi mujer; a prima noche, estuve en la botica jugando a las cartas con el dueño y con mi amigo don Germán Páramo, y después, pa no dejar solo a mi padre –porque los jornaleros holgaban, por ser el día del Patrón– me fui a dormir a la era."[186].

No será pues dato perdido llegar a la conclusión parcial de que el nombre de un personaje da lugar a una lectura psicológica y sociológica.

Esos datos pueden completarse por los relativos al aspecto físico del personaje, que aparece reflejado en la primera didascalia de la obra:

"Bernardo, cuyo traje denuncia la torpeza de un cortador rural, es un pelantrín de rostro tostado y arrugadísimo, que se encorva y que habla ya apagadamente, aunque conserva restos muy razonables de vigor." (p. 19).

Esta descripción es señal de que Bernardo anda ya para viejo, por eso, su hijo Salvador pudo sentir con dolor y con ansia de venganza su ofensa por don Segundo.

En el proceso judicial de su hijo, su situación aparecía tan patética a éste, que influyó en su estado psíquico y rompió a hacer declaraciones mentirosas, para protegerle, porque el juez amenazaba con detenerle también:

"DON GERMÁN

(Con una pauta de tristeza)

Está en mi red. Se ha metido usted solo en mi red... y para no salir. Ya mi labor se reduce a poner en claro algunos puntos, y su padre, que mejora y que le acompañará aquí en cuento su salud lo permita, los esclarecerá facilísimamente.

SALVADOR

(Con una emoción terrible)

¿Mi padre? ¿Ha dicho usté que me acompañará aquí? ¿Va usté a prenderlo?

DON GERMÁN

En cuanto se cure. ¿Creía usted, acaso, que iba a dejarle en libertad?"[187].

Es particularmente conmovedor comprobar que este viejo creyente, que no había hecho nada malo a nadie se ve acosado por una serie de sucesos desgraciados: exceso de alcohol el día del Patrón del pueblo, malos tratos de parte de don Segundo, a raíz de lo cual enfermó de gravedad, detención de su hijo y amenazas

[186] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 114.*

con arrestarle a él mismo. Respecto a la acción dramática, fue un momento de tensión de marcada intensidad. En el orden de aparición en escena, le sigue un personaje femenino, Librada. Interesa descubrirla ampliamente.

LIBRADA:

Es el personaje más joven de todos, tiene dieciocho años de edad. Su función actancial es nula, no influye en la acción dramática y apoya este juicio su escasa presencia en escena, 0,30%, como porcentaje más bajo de todos. Su nombre es la evocación de la libertad. Quizás sea la razón por la cual está implicada en la acción dramática encaminada a privar a la gente de su libertad. Como indica la forma adjetival bajo la cual se presenta, puede decirse que ha sido liberada de esta acción. Sólo sabemos que es la nueva criada de don Segundo:

"LIBRADA

(Con timidez)

La María se ha ido de la casa

(Breñales sale por la izquierda)

DON SEGUNDO

(Tirándose del bigote y mirándola con avaricia)

Y tú ¿quién eres?

LIBRADA

(Con los ojos bajos)

Librada: la moza nueva"[188].

A juzgar por su apariencia morfológica, es una chica rústica:

> *"(... LIBRADA, palurdita pechugona, que viste de claro, y que, por la solemnidad del día, luce un mantoncito de espuma,...)"*[189]

En resumidas cuentas, LIBRADA es uno de los personajes figurantes del drama sometido a nuestro estudio. Comparte este estatuto con otros personajes, como lo veremos con el caso de Mónica.

MÓNICA

José María Albaigés Olivart escribe:

---

[187] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto III, *p. 147.*
[188] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, *p. 25.*
[189] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit. acto I, *p. 18.*

"Es femenino del griego "monachós", "monje" (por monos, "uno, solo, solitario")[190].

Cuando supo lo del cornetín, empezó a maldecir confusamente del instrumento, como si fuese un ser humano que pudiera tomar conciencia del peligro al que predispone a los que lo reivindican:

"MÓNICA

(Airadamente)
¡Maldito y remaldito sea el cornetín!"[191].

*Sabemos muy p*oco de ella, a pesar de la larga vida que lleva. Su presencia en escena es de 01,66%, y de ahí, su estatuto de figurante. Al lado de ella, se mueve holgadamente otro personaje de la misma categoría dramática, Quintín.

QUINTÍN

Del latín "quintus", "quinto", aplicado al hijo nacido en este lugar"[192].

En el drama, Quintín tiene 27 años de edad. Ocupa el sexto lugar en el orden de aparición, pero si exceptuamos a Librada que no participa en absoluto en la acción, será el quinto, como indica la información sobre su nombre. No es pues gratuito como los demás personajes ya presentados, es un campesino, con veintisiete años de edad y tiene una apariencia reveladora:

> *"(En el pueblo sólo hay un hombre capaz de prescindir con satánico desdén, del mártir San Tranquilino: Quintín "el Anguila", personaje greñudo, con barbas de tres semanas, dueño de unos atrayentes ojos de pícaro y de una sonrisa confiada y jovial, que se cuece bajo la cochambre de un recio chaquetón, y que, con un sabio eclecticismo, aloja sus pies en una alpargata pequeñita y en un zapato como un bergantín."*[193]

Es un "*pícaro*", como viene señalado y el dato acotacional que luego mencionamos refuerza este carácter:

---

[190] Albaigés Olivart, José María: El gran libro de los nombres, Op. Cit. p. 205.
[191] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 25.*
[192] Albaigés Olivart, José María: Idem Op. Cit. p. 241.
[193] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit *, acto I, p.* 18.

"Quintín mete en la habitación una caña, a la que ha amarrado su cuchillo, pincha un pastel, retira con agilidad su artificio de pesca y desaparece prudentemente para saborear la golosina"[194].

Por sus malas y reiteradas actividades, es tan "*popular*" en el pueblo, como aparece en su referencia onomástica, que todos le conocen. Tiene muy mala fama y los apodos que le dan son una clara ilustración de ello.

Uno de sus apodos es una denominación metafórica mediante la cual le identifican con el carácter escurridizo del pez en el agua. Y así es como se comporta. Oportunista, llega a cualquier sitio para sacar el máximo provecho. Por ejemplo, el día del Patrón del pueblo, se presenta sin ninguna invitación:

"TRANQUILINO

¿Eh, don Segundo? El juez echando un tute con un banquero que hace media hora estaba robando en el huerto del cura.

QUINTÍN

Hijo, ¿por qué nos dices que también he robao aquí, ya que tan verdá sería esto como lo otro?

...

TRANQUILINO

¿Qué no? ¿De qué vives?

QUINTÍN

De lo que me dan –y don Segundo declararía que es bastante si lo dejara declarar la vergüenza que tiene– y de lo que me encuentro.

TRANQUILINO

(Triunfal).

¿Te encuentras las gallinas?

[...]

TRANQUILINO

Con indignación, porque se ríen don Segundo y Bernardo.

¿Habrá ladrón con menos vergüenza?

QUINTÍN

¡Y dale! (Con dignidad). Yo lo único que robo es trigo, y lo robo de unos graneros que abro con un cántaro, y esos graneros son de unos ladrones que roban en los hocicos del juez y de la guardia civil."[195].

---

[194] *Ibídem, acto I, p. 19.*

[195] Ibídem, acto I, *pp. 30-32.*

Quintín es, como se esclarece en este diálogo un mendigo, un ladrón patentado, un oportunista y un payaso. De ahí, el apodo despectivo de "*el Anguila*". En un determinado se le tacha de testimonio de "Judas", pues es él quien, con su testimonio, obra a favor de la encarcelación de Salvador, antes amigo suyo:

> *"DON GERMÁN*
>
> *(A Quintín).*
>
> *Usted ha dicho, al referir cómo vio a tío Bernardo y a don Segundo, que los dos viejos, manoteando de tal manera que se imaginó que se iban a pelearse, entraron en el olivar, seguidos por Domingo. Y ha agregado que, hallándose al pie de una higuera, en el huerto del Raposo, oyó un tiro en la era de Salvador.*
>
> *QUINTÍN*
>
> *Justo.*
>
> *DON GERMÁN*
>
> *No Me lo diga a mí. Recuérdeselo al procesado que no oyó el tiro.*
>
> *QUINTÍN*
>
> *(A Salvador, con sinceridad).*
>
> *Lo siento. No había pensao en esta complicación*
>
> *SALVADOR*
>
> *(Con desdén).*
>
> *¿Qué te ha valío, Judas?" (pp. 143-144).*

TRANQUILINO

Es un personaje joven, de 26 años de edad. Se viste conformemente a las exigencias de su oficio, porque es alguacil:

> *(Al subir Mónica, entra el joven Tranquilino que se parece más a un ratón que a un zorro. Como alguacil del juzgado de instrucción, hace una vara con borlas y una gorra azul con galón plateado, en la que se destacan las iniciales J.I. Estrena el traje, la camisa, la gorra y las borlitas de la vara.)"*[196].

Se trata pues de un agente de la Seguridad Pública que ejerce en el Juzgado de Instrucción, de ahí, las iniciales de su traje "*J.I.*" Albaigés Olivart nos ayuda en El gran libro de los nombres en cuanto a su onomástica:

[196] Ibídem, *p. 28.*

"Nombre de familia romano: Tranquillinus, gentilicio de Tranquilo ("sereno, tranquilo", V Serena). Corriente en Italia." [197].

El nombre de Tranquilino es la expresión paz, tranquilidad.

En La red, el oficio de Tranquilino, como alguacil, responde a tal ideal, en principio: tiene que asegurar la protección de la gente y de sus bienes en la sociedad. El Tranquilino de López Pinillos cumple esta función, dado que es el encargado de prender a Quintín a causa de sus hurtos o para atestiguar sobre el caso de Salvador; es también el encargado de la detención de Salvador que tiene como meta castigar al autor del crimen a fin de que haya seguridad y paz.

En su vida, es un hombre apacible, pacífico, a juzgar por la boca de Quintín:

"TRANQUILINO

Vamos allá, que me parece que ahora, aunque te dicen "el Anguila", no te vas a escurrir.

QUINTÍN

Como las balas. (Retrocediendo al ver a Petra y Domingo, que entran por la izquierda. Pasen ustés. Al salir detrás del joven ratón); Este Tranquilino tiene una "tranquilidá")..."[198].

Más aún, cuando el caso de Salvador empieza a llamar la atención del Juzgado de Instrucción, antes de que se agravara, Tranquilino se inclinó a sentir compasión hacia Salvador, y le aconsejó una actitud astuciosa que consistía en escaparse para refugiarse en Portugal:

"Pues yo, si en vez de ser el alguacil fuera el ama, le diría a Salvador: "Salvador, coge el caballo ahora mismo, y, por la sierra, cuélate en Portugal, y busca allí un reló de merengue que me se ha antojado, y no vuelvas hasta que yo te avise, o hasta que se hayan relojes de merengue." Y no debo ser más expansivo... y me voy, pa que no me sorprendan."[199]

En esta situación de Tranquilino se ve su carácter de hombre pacífico y bondadoso. Su consejo se debe a eso y no a otra razón. Así pues, como los estudiados con anterioridad, su nombre no es gratuito. Pero no por ello va a dejar de cumplir con las exigencias de su profesión; de modo que, cuando se trate de prender

[197] Albaigés Olivart, José María: Op. Cit., p. 280.
[198] Ibídem, acto *I, pp. 32-33.*
[199] Ibídem, acto II, *p. 87.*

a alguien sospechoso de alguna situación revoltosa, no se resiste a ejecutar la orden recibida, como ocurre en el caso de Quintín:

"TRANQUILINO

(Con una furia corderil).

¿Cabe más, don Segundo?... Tengo que llevármelo al juez cogío por los cabezones, y mire por dónde respira el descarao.

QUINTÍN

(Muy sereno).

Tranquilino, hijo, no pierdas la "tranquilinidá". El juez, ¿pa qué me necesita? ¿Querrá jugarse un tute?" (p. 29).

Igualmente detuvo a Salvador, cumpliendo con sus obligaciones profesionales, cuando le dio la orden el juez:

"DON GERMÁN

(Al alguacil).

Condúzcale a la cárcel y que le incomuniquen. Los guardias le escoltarán."[200].

Esta situación que prevalece no tiene sin cuidado a ningún miembro de la familia de don Segundo, y vamos a ver la postura de Petra.

[200] Ibídem, acto III, *p. 120.*

PETRA

Petra es la forma femenina de Pedro.

> *"Simón (V Simeón), hermano de Andrés, fue nombrado conductor de la Iglesia con las palabras de Jesucristo "Tú eres piedra, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia". Así, el que después sería el primer papa pasaba a ser designado con el nombre arameo de "Kefas", "Piedra"*[201].

Lo que no deja de llamar nuestra atención en esta explicación es la influencia de Pedro en la Iglesia, merced a la voluntad de Cristo. Esta influencia se destaca también en la Petra de La red, en la medida en que su marido es quien dirige la banda de música de que se trata en este drama social. Pedro encabezó las riendas de la Iglesia católica, Petra y su esposo dirigen al conjunto de los artistas de su pueblo. Pero más importancia parece tener la etimología del nombre: "piedra", pues Petra es verdaderamente tozuda y carente de sentimientos, de compasión.

> *"DON SEGUNDO*
>
> *(Burlón)*
>
> *¡Mi hija! Y lo dices a boca llena, como si Dolores fuese mi única hija.*
>
> *BERNARDO*
>
> *Y lo es, porque es la única legítima. Si fuéramos a contar los retoños que te han brotao por detrás de la Iglesia, no acabaríamos en un mes.*

[201] Albaigés Olivart, José María: Op. Cit., p. 231

DON SEGUNDO

Algunos hay que contar. Acuérdate de que a Domingo lo he criao y de que a la Petra la reconocí."[202]

Cuando empieza a plantearse el problema del cornetín, la situación de Petra como hija natural y la de Dolores como legítima van a originar las discusiones más temibles entre ambos:

"DOLORES

(Con tanta cólera como desprecio e indignación)

Yo no te aborrecía, Petra. Aunque te dedicaste a dañar tó lo mío desde que te echaron al mundo, y aunque, antes de nacer, ya hacías llorar a mi madre, porque tu nacimiento era una ofensa pa ella, mi pensando en la infeliz supe aborrecerte. Pero, desde hoy, te aborreceré de tal modo, que ni en la agonía te he de perdonar.

PETRA

(Con ironía).

¿A mí? ¿De qué me vas a acusar?... Porque mi delito es haber pagao unas misas. (Con insolencia). Por mi padre, que era más padre mío que tuyo, porque quiso a mi madre más que a la tuya, y por mi hermano, que también era más hermano mío que tuyo, porque nació como yo y no como tú."[203]

Parte importante de la curva ascendente de la acción dramática se debe a Petra, a sus actuaciones; no sólo porque se oponía, igual que su marido Galo, a que Salvador ganara el cornetín, sino también por sostener tercamente que su padre y su hermano habían muerto. Por este motivo, y para conmemorar estas circunstancias, paga unas misas como se ha visto, y se viste de luto:

"Petra, vestida de luto riguroso, entra por la izquierda."[204]

A pesar de su juventud, ya que tiene veintitrés años, Petra se viste reflejando que es de familia rica:

"(Petra es una mujercita flaca que esconde en los ojos el veneno de la envidia y las llamas de la ambición. Tiene el humor melancólico, el gesto arisco y el llanto fácil. En sus ropas se advierte cierta presunción de señorío.)"[205]

---

[202] Ibídem, acto I, *pp. 22-23.*
[203] Ibídem, acto II, *pp. 75-76.*
[204] Ibídem, acto *II, p. 74.*
[205] Ibídem, acto II, *p. 33.*

La agresividad, la envidia y la emoción son otras notas definitorias de su carácter. De ahí, sus frecuentes choques con Dolores, cuyo estudio va a ocupar las líneas que siguen.

.DOLORES Retamar

Tiene treinta y cuatro años de edad, es hija de don Segundo legítima, y casada con Salvador. Su nombre es una evocación metafórica del sufrimiento:

> *"Nombre alusivo a los Siete Dolores de la Virgen María. Del latín (doleo, "sufrir")".*

La causa de su sufrimiento es un problema de honra. En efecto, Dolores lucha contra todo aquello que pueda provocar el encarcelamiento de su marido que tendría como consecuencia la deshonra de su hijo Salvador pequeño. Por eso, cuando se entera de que su marido ha confesado falsamente que era el asesino de don Segundo y de Domingo, exclama:

> *"¿Y mi hijo? Pa que viva tu padre, ¿voy a dejar a mi hijo sin padre y sin honra? ¿Y mi hijo? ¿Y mi hijo? ¿Y mi hijo?."*[206]

Así vive esta mujer, atenazada por el dolor, como sugiere alusivamente su nombre. Todos sus disgustos contra su hermana Petra, contra su cuñado Galo, contra su hermano Domingo, su padre don Segundo, encuentran la inequívoca explicación en este problema de la honra de su hijo. Más allá del recinto familiar, tiene que enfrentarse con el juez, manteniendo con tesón y necesidad la inocencia de su esposo respecto al supuesto asesinato. De este modo, pone en tela de juicio el sentido que el juez daba a la justicia:

> *"DON GERMÁN*
>
> *(Severo).*
>
> *A la justicia no le temen más que los criminales.*
>
> *DOLORES*
>
> *(Sollozando).*
>
> *¡Y los que, de puro infelices, como mi Salvador, no se puén defender!."*[207]

[206] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto III, *p. 164.*
[207] Ibídem, acto II, *p. 104.*

Para esta mujer, la justicia es injusta: defiende a unos y a otros, no.

En el proceso judicial de su marido, desempeña como es lógico, el papel de ayudante. Cabe subrayar que la verdad del asunto que ella defiende, la inocencia de su marido, será la triunfante al fin y al cabo. Es pues una voz importantísima en la obra, con una de las presencias más elevadas en escena: 15,10%. Se caracteriza por la honestidad, la grandeza y la elegancia posterior dado que se viste con esmero, si nos basamos en esta acotación:

> *"(Dolores y Mónica, junto a la ventana, repasan la ropa que contiene un ancho cesto. El traje de Dolores, muy limpio y muy humilde, es el que corresponde a la mujer de un pelantrín)" (p. 65 + p. 35).*

Según el dramaturgo, la ropa de Dolores refleja la riqueza de su marido. Pero reconozcamos también que su elegancia se explica por la actividad social que ejerce, es modista:

> *"(Salvador la abraza y sale por la izquierda. Dolores se pone a coser)" (p. 73).*

En esta actividad de defensa de la verdad y nada más que la verdad, Dolores se parece mucho a la señora Antonia en El lugar de un hombre de Ramón Juan Sender. La señora Antonia no daba crédito a las declaraciones de la gente y sostenía que Sabino, su hijo, estaba vivo:

> *"Los seis meses transcurridos sin que Sabino reapareciera no hicieron cambiar de opinión a la señora Antonia. A Sabino su hijo no lo había matado nadie. No se trataba de una opinión, sino de una evidencia oscura que llevaba "en las entrañas"*
> *El juez seguí invitándola a declarar y ella seguía negándose."*[208].

Dolores es una mujer ejemplar, fiel a su marido. Siempre lo ha apoyado en su procesamiento, para que no fuera encarcelado. Pero ¿ha podido hacerle caso Salvador para que tal voluntad y empeño se cumplieran? El estudio de este personaje nos dará la respuesta de esta pregunta.

SALVADOR Linero

Es un hombre de cuarenta años de edad. Su nombre es el tocayo de Cristo:

[208] Juan Sender, Ramón: El lugar de un hombre. Op. Cit., P. 123.

"Nombre alusivo a Cristo (del cual es semánticamente equivalente), salvador de todos los hombres, usado en los primero siglos cristianos en lugar de Jesús, cuyo uso era irreverente. Muy popular en España e Italia."[209].

Salvador de la humanidad toda, La red presenta a Salvador Linero en cuanto cumplidor de la misma misión, pero respecto a una determinada clase social, el conjunto del campesinado aquí presente.

Hay que matizar, sin embargo, que la salvación en La red no se opera merced a los esfuerzos desplegados por Salvador, sino más bien, a través de unas circunstancias fortuitas. Por ejemplo, si don Segundo y Domingo no hubieran reaparecido, el resultado del asunto no habría sido favorable para Salvador y él no habría sido salvador del pueblo. El único personaje a quien salvó fue su padre Bernardo: impidió que el juez encarcelara también a su padre como lo había previsto y dejó de seguir los consejos de su Dolores. El diálogo entre don Germán y Salvador que luego transcribiremos ayuda a entender estas enrevesadas situaciones:

"DON GERMÁN

Y no añado que su muerte le convenía a usted más que a nadie, porque me consta que usted no es ambicioso. Le hago justicia. Tengo la convicción de que sobre el cadáver se encontrarán los quince mil duros y este desinterés –demostración palpable de su bondad nativa– le será muy útil. ¡No, usted no es un perverso! Usted ha matado enloquecido por el amor filial, como su padre ha matado enloquecido por la cólera.

SALVADOR

¡No! ¡Mi padre, no!

DON GERMÁN

(Reconviniéndole con dulzura)

¡Vamos!... Es absurdo negar. Dígame, para que terminemos de una vez y le deje tranquilo, dónde están los cadáveres.

SALVADOR

(Obsesionado).

¡Mi padre, no! ¡Mi pare, no! ¡Mi padrecito viejo inocente, no!

DON GERMÁN

(Afectuoso).

[209] Albaigés Olivart, José María: Op. Cit., P. 259.

Hable y no se atormente más

SALVADOR

¡Mi viejo, no, señor juez! ¡Mi viejo no se metió en ná! ¡Fui yo solo!"[210]

Diremos entonces que el sentido de la onomástica de Salvador en la obra se debe por una parte a su voluntad de defender a su padre; y por otra, a factores ajenos a sus esfuerzos personales, pero que contribuyen a que el resultado de su asunto tenga un impacto en la psicología de la masa campesina, tan inclinada a temer la justicia. es de precisar la función liberadora aplicada a este nombre es de origen místico, según afirma Rivas Quintas en su Onomástica[211]. De ahí que deduzcamos que la historia de Salvador es la parodia de la Historia Universal de caída y redención del hombre en el jardín paradisíaco. El hecho de que sea encerrado por asesinato sin haber cometido tal crimen nos lleva a relacionar su caso con el calvario que pasó Jesucristo. La detención de Salvador y su breve encarcelamiento constituyen hechos catárticos en cuento a al miedo a la justicia que tiene el pueblo. Cuando reaparecen don Segundo y Domingo, la inocencia del acusado está probada. Por lo tanto, recobra sus fuerzas, mientras que el juez don Germán cae en la cuenta de que es incapaz de hacer justicia. Como observa la escritora francesa Amélie Nothomb en su novela Mercure, la Cárcel suele ser el recorrido más seguro para alcanzar el poder:

"Il n'est pas rare que le trajet le plus court pour prendre le pouvoir passe par la prison."[212]

Ese principio teórico se aplica rigurosamente al caso de Salvador, cuya autoridad se impone en la última fase de su procesamiento, o lo que es lo mismo, su libertad definitiva, ante el fracaso rotundo del propio juez y la purificación decisiva del pueblo de su miedo.

No obstante, si bien cabe tal paralelismo onomástico, forzoso es reconocer también que parte importante de la psicología de Salvador no tiene nada que ver con el espíritu dadivoso de Jesucristo.

---

[210] Ibídem, acto III, *pp. 150-151.*

[211] RIVAS QUINTAS, Eligio: Onomástica. Persoal do noroeste hispano. Lugo: Ed. Alvarellos, 1991, p. 265.

[212] NOTHOMB, Amélie: Mercure. Paris:Éditions Albin Michel, 1998, p. 185.

Unos datos como las ocupaciones sociales de este personaje no nos permiten acercarle a Cristo. Su apellido "*Linero*", que significa comerciante de lino, muestra que es un capitalista. En la obra, lo es, y tiene una mano de obra. Además, fue alcalde. Las relaciones entre sus empleados y él no siempre han sido buenas, puesto que despidió a varios de ellos:

"SALVADOR

(Con acerbidad).

¿Huyendo?...; Pues no se reirían poco los que nunca han podido levantar la cabeza delante de mí! ¡Eso quisieran los que pagaron lo debido mientras yo fui alcalde, y los que en mis fincas trabajaron lo justo, y los cobardes a quienes quité de matones, y los envidiosos que se han gastao los dientes mordiendo en mi buena fama! ¡Pero no huiré! ¡Que venta a arrastrarme el hormiguero... si se atreven los que los guían. (Después de una pausa). Tú eres uno."[213]

Está claro que no sólo no tenía relaciones armoniosas con sus empleados, sino también con sus parientes. La frase: "*Tú eres uno*", con la que se dirige a Galo para dar a entender que este concuñado suyo es uno de sus enemigos es ilustrativa. Además, si tuviéramos que reseñar los múltiples enfrentamientos físicos que sostiene entre numerosos personajes de la obra y él, no tendríamos el ánimo de acercarle a Cristo. Entre otros, recordemos los que ocurren entre: Galo y él; Domingo y él; Don Segundo y él; y, por si fuera poco, don Germán y él. A lo cual hay que añadir su incapacidad de salvar a su hijo de qué dirán. El fragmento del diálogo entre Domingo y Salvador que interesa insertar aquí, y en el que ambos adversarios pasan de la altercación verbal a la pelea, puede servir de cuadro de apoyo:

"DOMINGO

(Con grosería).

¿A santo de qué, pamplinosa?...; ¡Que no le hubiera tocao!

SALVADOR

(Descompuesto).

¡A esta no hay quien le replique, Domingo! ¡Y no me mires así! (Domingo se sonríe. ¡Y no te rías, porque, delante de un matón, soy como un perro delante de un gato, y te pongo la risa contra los dientes!

DOMINGO

[213] Ibídem, acto II, *p. 83*.

(Ciego de ira).

¡Y, con los dientes, te arranco yo a ti el corazón!

SALVADOR

(Acometiéndole).

¡A verlo! (Le echa las zarpas al cuello, le sacude como a una hoja, le derriba, y rechaza de un matón a Galo –Dolores se aferra a Domingo, que se levanta con felina rapidez, y Petra defiende a su compañero. Mientras las mujeres y los hombres gritan, Bernardo, con el egoísmo de la vejez, sigue llorando en el sofá)."[214]

A todas luces una sobrada y soberbia fuerza bruta y un orgullo personal son los rasgos más acusados del carácter de Salvador, como puede entreverse también en esta acotación:

"Salvador, criatura algo agreste, de mucho hueso y poca fibra, tan enérgico y tan claro como su mujer, conserva la agilidad y la alegría de la juventud. Como casi todos los orgullosos, es propenso a la cólera y testarudo. Lleva un traje dominguero de pelatrín, y no está habituado a tamañas suntuosidades a juzgar por la frecuencia con que se estira la cazadora y se sacude los pantalones. Al entrar, deja con mucho cuidado en la mesa un reluciente cornetín".[215]

Se ve, pues, que Salvador lleva a cabo una serie de acciones, buenas y malas, que hacen de él el personaje central de La red. Todas las actuaciones de los demás personajes giran en torno a él, como venimos comentando. La acción dramática se inicia en él y se cierra en él. Por eso, su presencia en escena es la más elevada, 26,73%. Desempeña una función actancial clave, la de sujeto de deseo; y tiene como primer antagonista a Galo que no puede quedar al margen de este análisis.

[214] Ibídem, acto I, *p. 62.*
[215] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 35-36.*

GALO

Es el gentilicio de Galia, antiguo territorio que representaba lo que es hoy Francia. Albaigés Olivart especifica que este nombre se originaba de la "*voz bárbara* (gal, gamald), con la significación de "*canoso, viejo, antiguo*", y, por extensión, "*gobernante*".

Desde luego, este sentido extensivo es el que encontramos en La red: "*gobernante*", Galo lo es. Porque es el director de la banda de música. Tiene treinta años, casado con Petra. Es pues el yerno de don Segundo y el concuñado de Salvador. Se opone rotundamente a que Salvador gane el cornetín, lo que dio rienda suelta a varios enfrentamientos familiares hasta promover una acción judicial. Es un personaje negativo, y ello puede notarse desde la primera acotación:

> *"Entra GALO por la izquierda. Es un hombre moreno, grueso, con la nariz judáica, los ojos duchos en disimular y la boca maestra en sonreír. Como su mujer, aspira, sin fortuna, a que le presten las ropas el señorío que le falta. Sobre su cuello almidonado se esponja una corbatilla con igual gracia que una salamanquesa en un muro."* [216]

Galo no es violento como Salvador. En cambio, es la actitud disimuladora descrita en esta acotación la que le caracteriza. Como director, recurre a la diplomacia para resolver problemas. Por ejemplo, después de negarse a facilitar el cornetín a Salvador, y al ver que el asunto iba de mal en peor, le aconseja que huya, por miedo a que le encarcelen, o por miedo a consecuencias de otra índole, triste, claro está. Se podría pensar que GALO es un personaje bondadoso; pero sus palabras parecen tener siempre una segunda intención. Es muy paradójico que sea él quien esté dando este consejo a Salvador:

> *"SALVADOR*
>
> *(Sin perder la calma).*
>
> *GALO, no seas medroso.*
>
> *GALO*
>
> *Ni tú temerario, Salvador. Ya sé que, uno a uno, los reventarías. Pero ¿los reventarían a tos juntos?... un escorpión muere en un hormiguero.*
>
> *SALVADOR*
>
> *¿Y qué debo hacer pa que no me arresten?*

---

[216] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 40-41.*

GALO

(Después de un instante de vacilación).

Pues yo, en tu pellejo, me largaría. ¿A qué te expones aquí? A que te maten, o a ir a presidio por desnucar a unos marrajos. Y la libertá vale mucho y la vida, más.

SALVADOR

(Con serena energía).

Mucho; pero menos que la honra.

GALO

(Persuasivo).

Y encajándote en presidio ¿no la perderías?... En cambio, si te largas, como la humanidá no tiene memoria, lo olvidará tó, y, cuando el asunto se aclare, podrás volver con la frente muy alta. No seas tonto y aprovecha la ocasión. (Intencionadamente). Todavía hoy... te pués ir.

SALVADOR

(Con lentitud, después de una pausa).

Soy tan torpe que ni a un niño le calaría la intención. ¿Cómo te la voy a calar a ti, con las conchas que el demonio te ha dao?... Y así, por si te expresas de buena fe, no te insulto; pero, por si me quiés perjudicar, no te doy las gracias."[217]

No creemos que Galo sea sincero al buscar persuadir a Salvador de que huya del pueblo, quiere más bien complicar su situación; ¿para qué va a tener que huir un hombre de una acusación que carece de fundamento, y si sabe que es inocente? Ahora bien, las palabras del juez don Germán podrían ya haber aleccionado tanto a Galo como al propio acusado cuando decía:

"A la justicia no le temen más que los criminales."[218]

Para nosotros, la actitud de Galo no es sino diplomática, e incluso hipócrita y maliciosa; porque es ilógico que se oponga al deseo de Salvador y que luego finja tener lástima de él. Peor aún: cuando Salvador le reprochaba su comportamiento para con él, le echaba en cara que no era responsable de nada, sino la ley:

"SALVADOR

(Con orgullo).

¿Quejarme yo?... (poniéndole a Dolores una mano en el hombro). De mi suegro no quería yo más caudal que este, y mío es. Con que ya me puén criticar tus paniaguos hasta que se les llague la lengua. Y escucha, pa que no saques más a relucir la cuestión: ¿por qué entré en la banda? Porque asegurabas tú que no serviría ni pa tocar la

[217] Ibídem, acto II, *pp 81-82.*
[218] Ibídem, acto II, *p. 104.*

tambora. ¿Por qué salí de la banda? Porque, de mandón que eres, no te pude aguantar. ¿Y por qué me he empeñao en lo del cornetín? Porque, teniendo derecho a quedarme con él, quisiste tú quitármelo.

GALO

Yo, no. El reglamento.

SALVADOR

El reglamento explicao por ti, que te mueres por pisarme, pa demostrar que vales más que yo. Y serán más listo que yo. Lo eres. Pero no vales más que yo. Claridá, Galo."[219]

Su presencia en escena es poco llamativa, 05,13%, porque aunque fue el primer antagonista de Salvador, abrió paso a otros, más terribles aún, como es el caso del juez don Germán.

DON GERMÁN Páramo

Las noticias onomásticas que nos aporta Albaigés Olivart sobre este nombre son las siguientes:

"Nombre muy discutido: del latín "germanus", "hermano", aplicado a uno de los pueblos invasores del Imperio, era sólo la adaptación del nombre de éste, "wehr-mann", "hombre que se defiende", o "heer-mann", "guerrero", o "gair-mann", "hombre de la lanza"[220].

En la defensa, consiste el oficio de don Germán: la justicia. Pero también consiste en discusiones poco convincentes, como indica su nombre. En lo que respecta a "*Páramo*", alude a cualquier lugar o terreno poco productivo o inhóspito. La relación de compatibilidad con el funcionamiento dramático de ambos, nombre y apellido, es nítida en La red. Sólo hay que recordar que la acción judicial encabezada por don Germán Páramo resultó un fracaso rotundo. Es el antagonista legal de Salvador, en lo cual tiene una recurrente presencia en escena, 23,11%, que es el porcentaje más importante después del que se corresponde con Salvador.

Tiene don Germán una edad que le permite actuar tranquila y concienzudamente: 45 años. Y así procede realmente en el asunto judicial de Salvador que le toca. Uno de los métodos que utiliza es el fingimiento, finge ser el amigo de la familia, en tanto que en el fondo busca la verdad de los hechos y aplicar luego la ley. Es la razón por la cual se presenta en casa de don Segundo, con un traje informal, casi envuelto en andrajos:

[219] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 47-48.*

"(Entra por la izquierda DON GERMÁN PÁRAMO. Más que de juez, tiene tipo de fabricante o de labrador, con su cara llena, sus labios sensuales y sus ojos serenos, sin perspicacia ni curiosidad. De lo que significa la palabra moda no ha querido enterarse, y, así, su ropa está algo anticuada)."[221]

Al comienzo de la obra, D. Germán se presenta como amigo de la familia de don Segundo:

"DON GERMÁN

Arregle usted lo de la banda inmediatamente. El cornetín, que era un grano de arena, es ya una montaña de odio que ha dividido al pueblo, y si hoy, en una escaramuza entre quince o veinte exaltados, se han herido tres hombres, mañana, en una pelea entre doscientos o trescientos, pueden caer unas docenas. De este modo no debemos seguir ni una hora más. No habla el juez todavía, don Segundo: habla el amigo, y para evitar, precisamente, que hable el juez."[222]

Esta postura es mantenida con Salvador, durante el interrogatorio informal. Al ver que no conseguía la verdad buscada, abandona esta actitud y recurre a la intimidación y a lo formal:

"DON GERMÁN

¿Y se imagina que no lo he pensado y que se me caerá del pensamiento cuando le interrogue?... (Después de una pausa). Ya es el juez y no el amigo el que se dirige a usted. (Sentándose). ¿Cómo se llama?" (p. 109).

Mediante esos métodos y otros como por ejemplo la incomunicación, el encarcelamiento, consigue que el reo reconozca falsamente la culpabilidad del crimen. En su juicio, el juez sigue acertadamente las normas del procesamiento, tal como las aprendió sin descuidar su experiencia. Pero pronto se da cuenta de su error, y, por extensión, de la incapacidad humana de juzgar al prójimo; el resultado es la renuncia a su cargo, ante el descubrimiento de su error.

Así se acaba la profesión de un personaje que, durante una semana, había llevado a cabo un proceso judicial falso. Desde el punto de vista actancial, ha sido un oponente constante. A su lado, entre otros, Domingo.

---

[220] OLIVART, Albaigés: op. cit., p. 138.
[221] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 48.*
[222] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 50.*

DOMINGO

Como la mayoría de los nombres estudiados en este apartado, Domingo es de origen bíblico. Albaigés Olivart escribe a este respecto:

> *"Del latín "dominicus", "del señor" o "dominus"), o sea "consagrado al señor, a Dios" (de donde el nombre del día de la semana)."* [223]

La relación del sentido de esta explicación onomástica con el funcionamiento dramático del personaje no queda explícita. Es el hijastro de don Segundo y tiene veintiocho años de edad. También campesino, como los demás, si nos basamos en la siguiente acotación:

> *"Domingo, ambicioso como su hermana, no envidia a nadie por estupidez; pero mira a todo el que le contraría con el ciego furor de una bestia selvática. Su pelo es fortísimo, y sus gordas cejas, que se unen sobre la nariz, parecen dos sanguijuelas hartas de sangre. Viste con lujo, a lo campesino."*[224]

Tal aspecto le predispone a impulsos vengativos, ya sea para protegerse, ya sea para defender a su padre, como ya lo examinamos previamente. es uno de los oponentes más empeñados en contra del deseo de Salvador y su adversario vencido en las peleas. Le ha concedido el dramaturgo una de las presencias más insignificantes en escena, 00,75%, no muy diferente de la del pueblo como personaje colectivo.

EL PUEBLO

Es un personaje colectivo en la obra. Viene designado en el texto por la paralingüística "*voz*", como ocurre en : "*una voz de hombre*", "*varias voces*"; o "*muchas voces*". Tenía la errónea convicción de que don Segundo y Domingo habían sido asesinados y su reacción fue vengarles intentando matar al supuesto asesino y denunciándole en el Juzgado. No tardó el pueblo en acudir al domicilio de Salvador para concretar sus intenciones, como puede verse en estas intervenciones:

"UNA VOZ DE HOMBRE

(Cerca de la casa).

---

[223] Albaigés Olivart, José María: Op. Cit., p. 99.
[224] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 33.*

¡Mueran los criminales! (Estalla un "muera" feroz).

Se oyen el estrépito de las pedradas que hieren las puertas y hacen (fracasar los cristales)." (p. 92).

Y pos si fuera poo, la acción va reforzándose:

"LA VOZ QUE SE OYÓ ANTES

(Mucho más cerca).

¡Muera el asesino! (El "muera" de la multitud es formidable por lo fragoroso y lo sañudo).

VARIAS VOCES

¡Justicia, justicia!

OTRAS

¡Vamos a arrestarle!"[225].

Resumiendo, la reacción del pueblo es esencialmente violenta porque tiene como único objetivo poner fin a la vida de Salvador. Su presencia en escena, 01,05%, supone uno de los momentos de clímax en la acción dramática. Pero el resultado del proceso judicial fue una auténtica catarsis para este personaje colectivo, que debía arrepentirse por que su acusación era falsa. Surtió igual efecto catártico en Bernabé, el escribano.

BERNABÉ

Desde el punto de vista taxonómico, es el último personaje que aparece en escena; lo cual resulta lógico en la medida en que es escribano y su presencia significa la etapa formal del procesamiento que se plasma en la consignación de datos personales del acusado y de sus declaraciones. según Albaigés Olivart, Bernabé es un sobrenombre que los apóstoles dieron a José de Chipre: "*hijo de la consolación*". Es juicioso decir que el desenlace de la acción dramática fue catártico para Bernabé como para los demás, un consuelo para Salvador. Dado que Bernabé forma parte del Juzgado, está considerado como oponente al deseo de Salvador, si bien su escasa presencia en escena, 01,81% no facilita esta lectura actancial. La presencia de Bernabé parece más bien consolar al acusador que causarle un impacto psicológico desmoralizador; puesto que como aparece descrito en la acotación que damos a continuación, todo está hecho para que no le infunda miedo ni se imagine adónde va a parar:

> *"(Entra por la izquierda Mónica, DON GERMÁN, Tranquilino y Bernabé, sin la facha de marullero del escribano tradicional, parece un burgués apacible. Trae bajo el brazo un rollo de papel de oficio. En su traje se compensa la falta de botones por la sobra de manchas."*[226]

Pero desengañémonos, esta apariencia no es tan sana, busca la familiaridad con el acusado para llevarle a hacer declaraciones con sutileza. Es el sentido de esta falta de protocolo.

Para cerrar este estudio de los personajes de La red de "Parmeno", podemos llegar a una conclusión parcial.

Los personajes del drama que nos ocupa presentan una serie de rasgos comunes: todos ellos son campesinos; forman un pueblo creyente, no sólo por el origen bíblico de sus nombres, sino también por su dedicación a devociones religiosas, pero de manera específica, como el día 6 de julio, de su Patrón; son impulsivos, tienen miedo a la justicia y viven en una sociedad estratificada donde las desigualdades sociales son una realidad contundente.

VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[225] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 93.*
[226] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 97.*

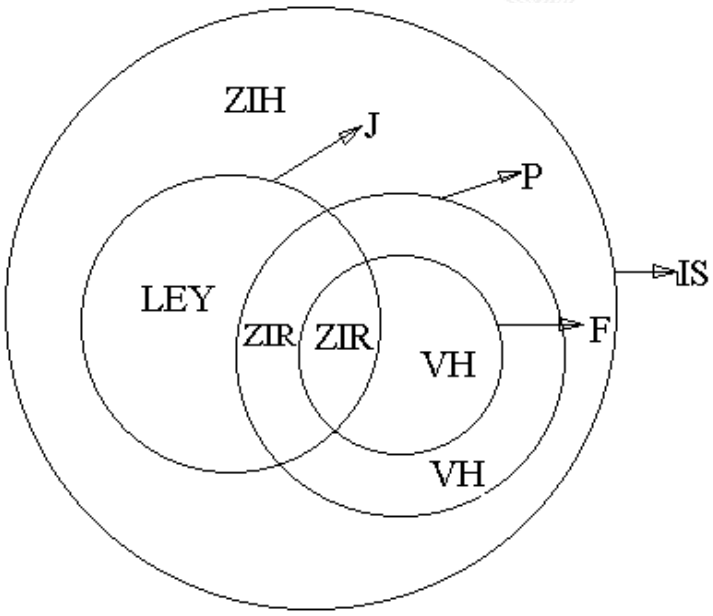
3.2.2. SEMÁNTICA EXTENSIONAL

Este aspecto nos permitirá ver cómo el significado de los elementos sintácticos de La red se conecta con la realidad a que se refieren, esto es, con su referente o sus referentes, los cuales pueden ser reales o posibles. Se incluyen aquí los datos espaciales y temporales que pondremos en relación, especialmente los diegéticos. Nos interesa ante todo esquematizar tipográficamente la intención del autor y explicar luego el valor simbólico de la obra. Destacaremos otros puntos tras esta etapa.

3.2.2.1. ESQUEMA CONCEPTUAL DE LA INTENCIÓN DEL DRAMATURGO SOBRE LA JUSTICIA Y VALOR SIMBÓLICO DE LA OBRA

La familia, el pueblo y el Juzgado de Instrucción son las principales fuerzas dramáticas a través de las cuales se lleva a cabo el proceso judicial de Salvador. Las podemos esquematizar de la manera siguiente:

Esquema conceptual de la intención del dramaturgo sobre la justicia



Leyenda:

ZIH: Zona de incapacidad del hombre

IS: Instancia sublime

J: Justicia (humana)

P: Pueblo

F: Familia

ZIR: Zona de influencias recíprocas

VH: Verdad de los hechos.

Este esquema conceptual es necesario porque permite ver las interinfluencias que existen entre estas fuerzas dramáticas y de esta forma, se precisa la intención del dramaturgo.

El esquema muestra que entre la justicia, como institución oficial por un lado; la justicia como sentencia popular hecha por la familia y el pueblo por otro, existe una estrecha relación. En efecto, familia y pueblo son aquí otras instancias jurídicas, pero de carácter informal. Las influencias son la principal intersección entre estas distintas instancias, que se operan de modo recíproco, lo que señalamos con "*ZIR*" o zonas de influencias recíprocas. Éstas se explican por el hecho de que de la familia y del pueblo viene la acusación y el primer juicio. Por carecer de estatuto legal, familia y pueblo se remiten al Juzgado. Éste, a su vez, colabora con la familia y el pueblo, porque en ellos está la verdad de los hechos reprochados al acusado. Se opera entonces un entramado juego de influencias de forma recíproca; el juez juega con los procedimientos jurídicos, la familia y el pueblo, con la mentira y la verdad, falsos o verdaderos testimonios. Es todo un vaivén enrevesado, un enredo, una "*red*" que deja ver en filigrana lo que es la secuencia–cero (S0) del nivel sintáctico, o sea la impotencia de la justicia humana y por implicación, el fracaso de todo intento de juzgar. Ello da pie a pensar que existe otra instancia sobrehumana, o lo que es lo mismo, la instancia sublime o Dios. En ella está la verdad y la justicia. Por eso, el dramaturgo pone en boca de sus personajes que Dios, "*A todos nos juzgará*". (p. 167):

"DON GERMÁN

(Nuevamente impresionado).
Señora, usted no puede juzgar mi conducta
DOLORES

¡La juzgará Dios, que es el juez de los jueces!

DON GERMÁN

A todos nos juzgará. No lo olvido, y cumplo honradamente con mi deber. Y márchese. No quiero ordenárselo. Se lo suplico."[227]

Por eso también:

"...Los hombres no pueden juzgar a los hombres... y yo no los juzgaré más, para que me mire Dios con misericordia." (p. 173).

La red simboliza entonces el fracaso y la impotencia de la justicia humana. Como se ha visto inicialmente con la interpretación de la metáfora de "la red", como justicia, cuya malla de hilo son "*la lógica, la cultura y la experiencia*" (p. 172), según el juez, es la expresión metafórica de que los procedimientos jurídicos, que son obra humana, están condenados al fracaso. De este modo, el tópico de la justicia humana se convierte en un problema metafísico. En esta consideración especulativa y muy profunda de la justicia, y en la forma de este drama social, cabe ver si es un drama naturalista o simbolista.

3.2.2.2.LA RED: ¿DRAMA NATURALISTA O SIMBOLISTA?

El naturalismo, recordémoslo, es un movimiento literario surgido en Francia en la segunda mitad del siglo XIX.[228] Tuvo mayor arraigo en muchos países de Europa. A España llegó en fechas tardías en la década de los años ochenta del señalado siglo[229]. Además de su consideración como estética literaria y doctrina por Emile Zola, el naturalismo supone una concepción del hombre y de la vida. Se basa entonces en presupuestos estéticos e ideológicos cuyos rasgos, de forma resumida, son los siguientes: concepción determinista de la vida (herencia, selección natural, medio), antropología materialista en la que se concede especial relevancia a los

[227] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 167.*
[228] Vid ZOLA, Emile: "El naturalismo en el teatro", en El Naturalismo. Barcelona: Península, 1972, pp. 109-146.
[229] Vid. PATTISON, Walter: El naturalismo español: historia externa de un movimiento. Madrid: Gredos, 1969; Rafael Péas de la Debesa, en "Zola y la literatura española finisecular" Hispanic Review, 39, 1971, pp. 49-60.

instintos (sexual, de posesión, de poder) que condicionan la conducta del hombre, y un pesimismo fatalista respecto al destino del ser humano en la actual organización social. En lo referente a las técnicas narrativas, lo integran el objetivismo en la observación y documentación, preponderancia de ambientes, espacios y personajes, con especial atención a grupos humanos (personaje colectivo), presentación de tipos individuales dominados por el "temperamento" y el medio y en muchos casos degradados y entretejidos. En el lenguaje y el estilo, la sencillez y vigor expresivos, la abundancia de argot y diferentes jergas, la utilización del estilo indirecto libre.

El simbolismo surgió también en Francia, en el año 1886, o sea, a finales del siglo XIX, fue cultivado principalmente por poetas como P. Verlaine, S. Mallarmé, A. Rimbaud, T. Corbière, y otros. Supuso una nueva estética basada en la ruptura con el realismo y positivismo anteriores (descripción objetiva de la realidad, didactismo, tono declaratorio), el simbolismo concibe la poesía en particular y la literatura en general, como una apertura a una concepción como producto más espiritual, exigente y hermético, fundado en los valores sugestivos del lenguaje y su capacidad de mediación entre la realidad y la idea a través de su carácter metafórico y musicalidad evocadora[230]. Demetrio Estébanez Calderón explica el porqué de esos valores sugestivos del lenguaje:

> *"Los simbolistas parten de la idea de que existen capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos ni del intelecto, sino por medio de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico."*

Puntualiza Estébanez Calderón, comparando el naturalismo con el simbolismo señalando lo que supuso su renovación en el teatro:

> *"En este aspecto, debe resaltarse el valor de algunas de las obras más importantes de esta corriente, que supuso una contribución a la tarea de renovar el arte escénico contemporáneo... La mencionada renovación afecta al aspecto temático (frente a la preocupación de los naturalistas por reflejar la realidad cotidiana, se advierte una evasión deliberada hacia la leyenda y el relato mítico, el interés por el mundo trascendente, lo mágico, religioso y esotérico), al tratamiento estético, es un teatro fundamentalmente poético), y a las formas dramáticas y de representación escénica: utilización conjunta de diferentes lenguajes (recitación, canto, música, danza), empleo de una*

[230] Sobre las reacciones de la literatura francesa contra el positivismo, puede verse Dorothy Knowles: La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Paris: Librairie E. Droz, 1934.

especial luminotecnia y decorado (de gran simplicidad, y de colores suaves y apagados) para crear una "atmósfera" de misterio, etc."[231].

Al aplicar las características arriba mencionadas a La red de "Parmeno", vemos que la obra está fuertemente basada en una metáfora cuyo significado se desentraña sólo después de explicarla. Además, si bien el aspecto físico y las actuaciones de los personajes constituyen rasgos evidentes del naturalismo, sus remiten a la historia bíblica y en este misticismo está su significado, como es el caso del personaje principal, Salvador, que se relaciona con Jesucristo. El uso metafórico del tema y del nombre de los personajes responden claramente a la búsqueda de lo trascendental y ello permite ver en La red un drama simbolista; también en la medida en que el tema se convierte en una preocupación metafísica. Además, la simplicidad de los elementos escénicos aquí puede atribuirse a la ténica de renovación que supuso la aportación simbolista a finales del siglo XIX. En el primer espacio escénico, sólo un "*velador*" constituye la Luminotecnia utilizado, en el caserón de don Segundo; en el segundo, la sala de audiencia de la cárcel, la luminotecnia es "*parda*" y todo ello refleja esta "*atmósfera*" de misterio descrita como rasgo renovador que trajo consigo el simbolismo. También el decorado, lo vimos al hablar de los códigos no lingüísticos, es de gran simplicidad. Claro está, este drama no está totalmente desprovisto de algunos rasgos caracterizadores del naturalismo, como pueden citarse: presentación de tipos individuales dominados por el "*temperamento*", el lenguaje vulgar propio de una determinada clase de personajes, los campesinos, y la crítica de las instituciones. Pero pronto uno se da cuenta de que todo aquello se transforma en una expresión metafísica que no es lo que se ve ni observa, sino lo que hay que interpretar. Los rasgos caracterizadores del naturalismo y los del simbolismo nos permiten deducir que estamos ante un drama a la vez naturalista y simbolista. Si La red fuera un drama exclusivamente naturalista, el asunto de Salvador no tendría un fin esperanzador, falta aquí la concepción determinista de la vida, el determinismo del medio y el pesimismo fatalista del destino del ser humano en su actual organización social[232]. Porque el proceso judicial de Salvador, que desvela los errores judiciales de una institución y origina la liberación del reo es un signo positivo optimista, símbolo de una actitud

[231] Estébanez Calderón, Demetrio: Diccionario de términos literarios. Op. Cit. pp. 991-992

reformista, bienestar del ser humano. Esta interpretación del contenido no descarta las formas naturalistas de los tipos de personajes de esta obra.

Hay que ver en este simbolismo la influencia de Maurice Maeterlinck y de Gabriele D'Annunzio, escritores simbolistas belga e italiano, respectivamente. En efecto, a últimos del siglo XIX, las obras simbolistas de esos escritores fueron traducidas al español, y ejercieron en los autores españoles gran influjo. Hablando de Maeterlinck en El teatro como instrumento político en España (1895-1914), Antonio Castellón escribe:

> *"Maeterlinck fue introducido en España en 1893, durante la segunda fiesta modernista organizada por Santiago Rusiñol en Sitges (→Sitges). En esta fiesta se representó La intrusa, traducida al catalán por Pompeu Fabra y supuso la consagración del simbolismo del autor. La representación fue precedida por un discurso de Rusiñol que planteaba las premisas de un nuevo arte que aludía directamente a la estética de Maeterlinck."*[233].

En cuanto a la preferencia a temas sobre el campesinado, y por tanto, temas sociales, podríamos señalar la influencia del escritor ruso, Tolstoi, (Ziev Nikoláievich)[234].

Cabría destacar, a continuación, los referentes espacial y temporal de La red.

3.2.2.3. REFERENTES ESPACIAL Y TEMPORAL

En el texto didascálico que el dramaturgo escribe al principio de la obra, explica de dónde sacó el argumento de La red. El espacio ficticio que nos da en este texto es "*Castelserás*". Pensamos que este espacio es un índice cuyo referente real o posible es Castilla.

Por otra parte, en el relato original (el de la escueta nota periodística en que se inspiró para escribir La red), el autor comenta que al desaparecer Sancho, se fue de juerga a "*Zaragoza*". Éste sí que es un espacio geográficamente localizable.

Antes, había escrito el autor:

---

[232] La coexistencia de ambas corrientes se da, según la crítica de la época, en el teatro seguidor de Ibsen, "el teatro de ideas, el teatro de tesis, un teatro simbólico, el teatro filosófico, social", SASSONE, Felipe: Teatro, espectáculo literario. Madrid: CIAP, 1931, p. 36.

[233] Castellón, Antonio: El teatro como instrumento político en España (1895-1914). Madrid: Endymion, P. 44 y p. 38.

"Puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España"[235].

Por tanto, los problemas planteados en La red eran comunes a todos los pueblos españoles del período que queda por determinar.

Tratándose de la referencia temporal, partimos del presupuesto de la edad espectacular de los personajes. Bernardo el más viejo de los personajes y tiene 72 años de edad. Respecto a la fecha de estreno, (1919) nació en 1847 (edad ficticia). Y la más joven es Librada, con 18 años de edad. Su fecha de nacimiento sería entonces 1901. De esta forma, los problemas planteados en La red se aplican de forma rigurosa a la España de principios del siglo XX, pero se remontan a la Restauración y, supuestamente, a épocas anteriores. El caciquismo por ejemplo es un tema de mayor vigencia en ese largo momento histórico que abarca desde el reinado de Isabel II (1833-1868), hasta buena parte del reinado de Alfonso XIII (1886-1931), integrando todos los múltiples cambios políticos, económicos y sociales que se produjeron en aquel período. La Regencia de María Cristina está claramente señalado en la obra, en la didascalia que abre el Acto III, y precisamente, en la sala de audiencia de la cárcel en la que "exorna el testero de la derecha uno de esos retratos de doña Cristina que se litografiaron cuando fue Regente" (p. 123).

Ahora bien, sabemos que hubo, desde el siglo XIX, dos Regencias a nombre de doña María Cristina. Hay que diferenciarlas claramente: la primera Regencia fue asumida por doña María Cristina de Borbón, de 1833 á 1840, durante la minoría de edad de su hija, la reina Isabel II (1833-1868); y la segunda fue dirigida por doña María Cristina de Habsburgo - Lorena (1885 - 1902), como motivo de la minoría de edad de su hijo Alfonso XIII (1885-1931). Así pues, La red es una clara referencia a este largo período histórico con sus notas definitorias, lo pensamos así, basándonos en la edad de los personajes y en algunos elementos referenciales ya mencionados.[236]

Si consideramos tan sólo el período que va de la Restauración de la monarquía borbónica con la proclamación de Alfonso XII como nuevo rey de España por el general Martínez Campos hasta el final de la Regencia, La red será un buen reflejo de los problemas políticos, económicos y sociales que caracterizaron

---

[234] Idem.
[235] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 9.*

dicho momento. Pues en la realidad histórica, la vida del país estaba dominada por la oligarquía política y el caciquismo de la aristocracia rural, y los dos hicieron posible la creación de un proletariado en los campos españoles. En La red, la burguesía rural está encabezada por don Segundo y los criados como Librada, los mendigos, Quintín, por ejemplo, constituyen, junto con los obreros agrícolas de don Segundo, la masa explotada, víctima del latifundismo y del caciquismo. Desde este punto de vista, La red presenta altos valores político, social, económico e histórico. Todos ellos giran en torno al valor ético de la obra, la cual radica en el afán del autor de criticar esta España tumultuosa. En el acercamiento ideológico que esbozamos a modo de introducción a este trabajo , vimos cómo los pensadores y escritores de la Generación del 98 adoptaron antes esta actitud crítica frente a la decadencia española del período aquí referido.

José Ortega y Gasset reflexionó mucho sobre el período que nos ocupa y, hablando de la población activa española de finales del siglo XIX y de principios del XX, escribía:

> *"Somos un pueblo "pueblo", raza agrícola, temperamento rural. Porque es el ruralismo el signo más característico de las sociedades sin minoría eminente. Cuando se atraviesan los Pirineos y se ingresa en España se tiene siempre la impresión de que se llega a un pueblo de labriegos."* [237]

Con estas palabras, el pensador nos da a entender que España es, a principios del siglo XX, un país eminentemente agrícola.

Se debería pensar que la política agrícola favorece a la clase rural.

Pero como ya dijimos, la oligarquía de los gobernantes y el fenómeno del latifundismo y caciquismo no hace sino promover las injusticias sociales y particularmente la clase campesina. La masa campesina española de aquel período fue toda un horda de desesperados explotados política y económicamente, por unos cuantos privilegiados de la sociedad, aquellos a quienes llamamos en otro apartado la clase alta, tanto más cuanto que, siguiendo a Raymond Carr, más del ochenta por ciento de la población española vivía de la agricultura. Así es como en España: de la Restauración a la democracia, 1875 - 1980, Carr habla de estas vicisitudes de la manera siguiente:

---

[236] Carr, Raymond: España 1808 - 1975. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1999, 9.ª ed., p. 160 á 300.

[237] Ortega y Gasset, José: España invertebrada. Madrid: Universidad de Extremadura, 1999, p. 88.

"Una buena parte de la historia española moderna se explica debido a las tensiones causadas por la imposición de instituciones liberales "avanzadas "sobre una sociedad conservadora y "atrasada" económica y socialmente: en el momento en que se introdujo el sufragio universal, al menos un 85 por ciento de la población vivía de la agricultura. Los carlistas, que tenían mucha fuerza entre los campesinos de las provincias vascas, intentaron por medio de dos guerras civiles la destrucción de liberalismo y de toda su obra, con el fin de regresar a una sociedad católica "tradicional". Los conservadores del grupo liberal (entendido éste como compuesto por aquellos que rechazaban una teocracia carlista) eran los ***moderados****. Con el apoyo del ejército y gozando del favor de la corona, los moderados se mantuvieron en el poder durante largos períodos de tiempo a mediados del siglo XIX; rechazaron una constitución que se basara en la soberanía popular y alcanzaron éxito en sus intentos por alterar las instituciones liberales, haciendo de ellas instrumento de una oligarquía política estrecha de miras cuya base era una amalgama de propietarios rurales y de alta burguesía."*[238]

En lo cultural, las manifestaciones religiosas descritas en la obra y las de música fomentada por la "*banda municipal*" hacen relacionar La red con la realidad cultural española de todos los tiempos: un país creyente, cristiano, conservador promotor de su patrimonio artístico.

3.3. PRAGMÁTICA: LA RECEPCIÓN DE LA RED

El análisis morfosintáctico y semántico realizado con anterioridad a este nivel nos lleva a enjuiciar La red desde el punto de vista de la recepción. Al ser un producto finito que se representa en un escenario, la obra dramática no debe limitarse a ser objeto de valoración única y exclusiva en la fase textual; sino que han de tenerse en cuenta los elementos que conforman esta representación. Entre otros están: la relación autor-obra; la fase propiamente espectacular: relación autor-director, director-actor, actor-espectador...; por fin, deben someterse a examen el espacio y el tiempo espectaculares.

3.3.1. LA RELACIÓN AUTOR-OBRA

La obra literaria es una obra artística. Por tanto, el escritor debe privilegiar dos aspectos: la estética y la ética; o sea, debe atenerse a los procedimientos artísticos que hagan

[238] Carr, Raymond: España: de la Restauración a la democracia, 1875 - 1980. Barcelona: Editorial Ariel, S. A. 6.ª ed., 1999, pp. 19 - 20.

de su obra una obra bella y, al mismo tiempo, se ha de centrar su preocupación en el significado de dicha obra, en su contenido ideológico.

El escritor, que es un ser de carne y hueso, que observa, piensa y vive los problemas de su sociedad y de su tiempo, parte de estas circunstancias reales, se inspira en ellas y las eleva a un universo imaginario. Es el criterio de la creación artístico-literaria al que debe someterse el escritor. Así pues, los espacios, los tiempos, los personajes y la trama, aunque se atengan a la verosimilitud, deben entenderse como producto de la imaginación del autor.

Para construir el asunto del drama titulado La red, Lopez Pinillos se inspiró en una noticia periodística que él mismo dio a conocer en EL HERALDO DE MADRID. Este artículo periodístico tenía como título "El miedo a la Justicia".[239]

En él, el escritor se fijó tres criterios: informar a sus lectores, poner el tópico de la Justicia sobre el tapete, sobre todo para que fuera discutido por la clase pensadora, los intelectuales, y para surtir en la masa analfabeta efectos catárticos.

El propio López Pinillos en el epígrafe de La red que titula "EL ASUNTO DE LA RED", menciona la fuente de su inspiración y las razones que motivaron su escritura:

> *"EL ASUNTO DE "LA RED"*
>
> *Con el título de "El miedo a la Justicia", publiqué hace algunos años, comentando un suceso, el siguiente artículo en el HERALDO de Madrid:*
>
> *"¿Se han enterado mis lectores del asombroso suceso de Castelserás? ¿No? Pues lo voy a referir en pocas palabras, porque merece ser conocido y comentado para que sirva de solaz a los filósofos y para que empavorezca a las pobrecitas criaturas débiles de meollo y de corazón."*[240]

Lo de servir de "solaz a los filósofos" no es nada más que despertar la conciencia de la clase intelectual para que someta esta especie de justicia a una reflexión crítica; mientras que "empavorecer" a los "débiles de meollo y de corazón", responde a la función de este enfoque de la justicia desde la óptica de la catarsis o la purificación del campesinado incapaces de defenderse ante el miedo a la justicia. Esas dos etapas están supeditadas a la primera, que se fundamenta en la información, ya que el escritor se da cuenta de que sus"lectores" no "se han enterado" todavía del "asombroso suceso de Castelserás".

Ya desde este epígrafe, el escritor ha creado el espacio del asunto: "Castelserás", pues carece de ubicación en el mapa geográfico de España.

Sin embargo, si la justicia es un tema ficticio aquí, forzoso es reconocer que tiene un punto de arranque real en la sociedad española de principios del siglo XX e incluso en la del

[239] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. Madrid: Pueyo, 1920, p. 11.

XX, como ya vimos; o mejor aún, según hace explícito el propio dramaturgo al concluir sus propósitos:

> *"Como verán los lectores, mi trabajo -sin mencionar el atañadero a la creación*
> *artística- se ha limitado a darle verosimilitud a la verdad"*[241].

A los personajes que intervinieron en el drama, López Pinillos los modeló a lo campesino, dotados de impulsos primitivistas, de miedo a la justicia, de mentiras y de habla vulgar. Pero también de explotadores y explotados, de devotos religiosos y de artistas, de defensores de honor o de honra.

Una vez construido todo el entramado literario, López Pinillos lo dedicó al periodista y narrador Manuel Bueno, "*con afecto y admiración"*, (p. 7).

En la fase de la representación, existe una estrecha relación entre la obra y el director o, si se prefiere, el autor y el director. Cabe destacarla.

3.3.2. LA RELACIÓN AUTOR-DIRECTOR-ESPECTADOR

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La obra dramática, una vez confeccionada por su autor, pasa a manos de una persona encargada de establecer la orientación artística y teatral y puede aceptarla en su totalidad o rechazar algunas propuestas: es el director artístico. El trabajo del director escénico incluye el aspecto material del escenario y el trabajo de los actores.

La red fue estrenada el 12 de diciembre de 1919 en el Teatro de Centro de Madrid por la compañía que encabezaban los actores catalanes Enrique Borrás y Margarita Xirgu. El reparto fue el siguiente:

Reparto

Personajes	**Actores**
DOLORES Retamar (34 años)	Margarita Xirgu
PETRA (23 años)	María Luján
MONICA (62 años)	María Bru
LIBRADA (18 años)	Ascensión Vivero
SALVADOR LINERO (40 años)	Enrique Borrás
D. GERMÁN PÁRAMO (45 años)	L. Ruiz Tatay
D. SEGUNDO RETAMAR (62 años)	José Rivero

[240] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p .11.*
[241] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 15.*

GALO (30 años).....	Ramón Gatuellas
QUINTÍN "EL ANGUILA" (27 años).....	Alberto Romea
BERNARDO LINERO (72 años)	José Trescolí
TRANQUILINO (26 años).....	José Rucio
DOMINGO (26 años).....	Miguel Ortín
BERNABÉ (50 años)	Pedro González
BREÑALES (30 años)	Luis D. Luna

La ambientación de la obra es un medio rural acomodado y la acción se desarrolla en "*cualquier pueblo de España*", (p. 9). Más precisamente, la ambientación social refleja la burguesía acomodada que ejerce su influencia en la masa proletaria del campo.

Pensamos que el director escénico pudo suprimir algunos puntos de la obra, sobre todo varias acotaciones que serían difíciles de traducir en el escenario. Por ser un buen reflejo de los pueblos españoles de su tiempo, el estreno de La red debió de ser un éxito. En el Catálogo General de la Libería Española e Hispanoamericana (1901-1930). Autores. Tomo III H. M., se precisa que el precio por unidad de este libro era de "3'50 pesetas" por unidad[242]. De todas formas, tanto la venta como el aprecio de los espectadores fueron favorable al autor.

Por otra parte, la crítica reconoce que las últimas obras dramáticas de "Parmeno" conocieron un éxito estrepitoso, y La red forma parte de las obras de ese período.

Por los procedimientos escénicos extraordinariamente simples de La red, tampoco pensamos que el director tuviera dificultades en cuanto a la preparación del escenario. Pero sí, se ha de imaginar que a los actores les costó poner en práctica algunas acciones contenidas en las acotaciones. Con lo cual interesa encaminar la relación director-actor.

3.3.3. LA RELACIÓN DIRECTOR-ACTOR

Es evidente que "Parmeno" utiliza abundantes acotaciones, algunas de ellas tan sutiles entrañando matizaciones y pormenores, que resultarían difíciles de ejecutar, tanto para el director que guía como para el actor, principal interesado en este caso. Por ejemplo, "En la astucia de un gato que acecha a un ratón" (p. 116). Una acotación como esta convertiría al actor en un auténtico payaso en escena, o, cuando menos en el personaje, el gracioso del teatro del Siglo de Oro. Otras del mismo cariz amplían la lista*: "Sollozando con un*

[242] Catálogo Generalde la Libería Española e Hispanoamericana (1901-1930). Autores. Tomo III. H. M.. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona, 1935, p. 440.

*desconsuelo infinito" (p. 121); "Con la alegre seguridad del jugador que tiene los triunfos" (p. 129); "Acariciándose las narices con socarronería" (p. 130); "Con un odio frío de los que nunca se extinguen" (p. 165); "En un tono, que acongojaría a os que ya nada puede acongojar, porque van a morir" (p. 164); "El joven Tranquilino, como si hubiese perdido el milígramo de sustancia gris con que le dotó la Providencia, entra de uj bote, quitando, llorando y riendo" (*p. 169); "Con adustez, pero halagado en el *fondo*" (p. 27); "*Con la jovialidad del que ha llenado a gusto el estómago*" (p. 124) y la lista sería exhaustiva para poner en práctica las acciones que describen estas acotaciones, el director escénico necesitaría poder trabajar con actores dotados de un sentido agudo para llegar a una plasmación escénica de tales sutilezas artísticas. Veamos, en términos generales, cómo la labor literaria de "Parmeno" es recibida por la crítica coetánea y la posterior.

3.3.4. CRÍTICA COETÁNEA Y CRÍTICA POSTERIOR

Por lo general, aunque muy poco estudiado, el quehacer literario de López Pinillos tuvo un aprecio favorable en su momento. Más allá del carácter demasiado antipático del escritor sevillano con la gente, su actividad literaria no salió menoscabada de su importancia. Basta con fijarnos en el juicio de Pío Baroja en Desde la última vuelta del camino. Tomo III, para ver algunos como a coetáneos de nuestro escritor consideraban no sólo su obra, sino su carácter.

> *"López Pinillos era escritor que tenía su mérito. Habría en él condiciones de realista con una mordacidad sistemática de hombre de periódico, cosa que a mí nunca me ha hecho gracia. Personalmente era un tipo repulsivo, un andaluz gordo, seboso, con el pelo rojo, como de virutas, y que hablaba de todo el mundo con una cólera incomprensible. Todos eran miserables bandidos, usureros, castrados. Era la suya la maledicencia estudiado y alambicada, que llega a provocar repugnancia.*
>
> *Como persona, agrio y siempre agresivo, condición que no se armonizaba con su figura, pues era grasiento y rojo. Recordaba algunos de esos judíos, rubios y gruesos, que tienen aire de cerdo.*
>
> *A mí la malevolencia sistemática del escritor no me divierte nada.*
>
> *Me parece lugar común pesado y aburrido. Valle-Inclán, Pinillos, los demás del mismo tipo no me interesaban. Por eso, no he frecuentado tertulias literarias.*
>
> *De Pinillos, me contó una vez un periodista años después de dejar EL BLOBO:*
>
> *- Insúa me ha dicho que Pinillos dice de usted que es usted un hombre absurdo y que viste como un trapero.*

- bueno, pues, a cambio de eso, dígale usted a Insúa que de él habla mucho peor y dice cosas más gordas."[243]

Baroja apreciaba el trabajo literario de su coetáneo, el carácter, el temperamento humano, no. Y este último aspecto de su vida no nos interesa. Lo que sí es de interés es ver a López Pinillos en los cafés y tertulias literarias con sus conciudadanos, como ocurre en esta anécdota que nos ofrece Luis Granjel en Maestros y amigos de la Generación del Noventa y Ocho:

> *Dejando de lado la índole"en las tertulias donde a diario se encuentran los escritores jóvenes, Valle-Inclán hace amistad con Rubén Darío, Benavente y Alejandro Sawa... En fecha algo posterior Valle-Inclán encabezó la tertulia que tuvo acomodo en la horchatería de candelas; en el café Inglés se encuentra con Joaquín Dicenta; un Fornos, con Alejandro Sawa, Pío Baroja y el futuro Azorín, en Zamacois y Manuel Bueno, y en el Lion d'Or conserva o disputa con Palomero, López Pinillos, Cristobal de Castro y los hermanos Machado; con Antonio y Manuel Machado y la compañía de Rubén Darío acude también Valle-Inclán a un "tupi" de la calle de las Huertas. Hizo número en las reuniones organizadas semanalmente en su domicilio por Ruiz Contreras y asistió a la tertulia hogareña de los Baroja".*[244]

Del escritor sevillano, diremos que compartía mutuamente los gustos literarios con sus coetáneos, lo cual significa también una admiración recíproca.

Unos ejemplos de la crítica posterior a su producción literaria muestran que ésta se beneficia de buenos juicios.

José Carlos Mainer saca a relucir la importancia de este escritor, dando a entender que ha sido injustamente desconsiderado por la crítica literaria:

> *"No es la primera vez que, al igual que en este ensayo que ofrezco a la curiosidad del lector, se lama la atención sobre un autor y, en general, sobre una época que las historias de nuestra literatura moderna olvidan a menudo. Me estoy refiriendo a la promoción de novelistas y dramaturgos que en las postrimerías del siglo pasado y los primeros veinte años del presente siglo invaden teatros, quioscos y librerías de una literatura entre social y folklórica.*
>
> *José López Pinillos -"Parmeno" en las lides periodísticas en que, como todos sus compañeros de generación hubo de verse- es uno de los más indebidamente olvidados representantes de aquellas calendas literarias".*[245]

---

[243] Baroja, Pío: Desde la última vuelta del camino. Tomo III. Madrid: Ed. Caro Pleggio, 1982, pp. 75-76.

[244] Granjel, Luis S.: Maaestros y amigos de la Generación del Noventa y ocho. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p 201

[245] Mainer, José-Carlos: "José Carlos Pinillos en sus dramas rurales", en Literura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950). Op. Cit.

"Posiblemente, el drama rural era, como forma, insuficiente para las facultades de nuestro autor. Aunque la crítica que López Pinillos hace en sus novelas es superficial fisiológica, quien denunció con tanta rudeza las bajezas de la vida rural en La sangre de Cristo o en Doña Mesalina no podía limitarse a una acrónica resurrección de los temas trágicos, pasados por el tamiz naturalista. Precisamente los más valiosos de sus dramas -El plátano, Escavitud, La red y La tierra- introducen motivos de crítica de sordidez de lo rural, que, al desaparecer, en los dos últimos -El caudal de los hijos y Embrujamiento-, privan a las obras de toda virtualidad, las hacen estantiguas carentes de valor sustantivo".[246]

Todas esas opiniones avalan la importancia de la labor literaria de López Pinillos.

En resumidas cuentas, el análisis de La red que estamos llevando a cabo es un portentoso testimonio de que en nada se debe descuidar la producción literario de López Pinillos, opinión ésta que nos lleva a cerrar este capítulo valorando el espacio y el tiempo espectaculares en La red.

3.3.5. ESPACIO Y TIEMPO ESPECTACULARES

3.3.5.1. ESPACIO ESPECTACULAR

Nos basamos en los espacios contenidos en las didascalias del Acto I y III de la obra para valorar de forma sintética los espacios escénico y teatral.

En la acotación inicial del Acto I, el espacio dramático es el caserón de don Segundo; éste cambia en el Acto III, que es la Sala de Audiencia de la cárcel. Pensamos que la descripción de estos dos espacios es el reflejo del espacio espectacular escénico de la representación; por lo menos, no es muy diferente del espacio escénico. A nuestro juicio, la simplicidad de estos espacios, que coincidiría con la del escénico, es característica de la renovación escénica que compuso aportar el teatro de cultivados con los jóvenes dramaturgos de principios del siglo XX.

En lo referente al espacio teatral o lugar teatral, imaginamos por la simplicidad de elementos materiales presentes en la obra para la configuración de este lugar, que el empresario no exigió muchos gastos económicos al autor. ¿Qué decir del tiempo espectacular de La red?

[246] Mainer, José Carlos: Idem.

3.3.5.2. TIEMPO ESPECTACULAR

El tiempo de la acción dramática es aproximadamente de dos semanas. No puede tener correspondencia con el tiempo espectacular. Las dos semanas podrían convertirse en dos o tres horas espectaculares, con suficiente maniobra artística de parte del director.

Así desarrollados, los varios apartados de esta primera parte de nuestro trabajo nos permiten llegar a una conclusión parcial.

CONCLUSIÓN PARCIAL

La primera parte de este trabajo nos ha llevado a contemplar varios aspectos referentes a José López Pinillos. A través de La red aparecen algunas de las claves biobibliográficas que hacen posible un análisis contextual del teatro de este escritor, al mismo tiempo nos sirve de panorama para el primer contacto de su texto. Resulta que hablar del contexto es proceder a una identificación de los problemas relacionados con el período que abarca desde su nacimiento hasta su muerte. En una palabra, fue una vida marcada por continuos problemas económicos y por su carácter de hombre justo e intransigente. Sólo casi al final de la misma, pudieron solventarse. En la producción literaria en general y teatral en particular, hemos podido deslindar tres etapas, que no tienen relación con lo estético, sino que se explican por una consideración cronológica. Su éxito teatral corresponde al momento que hemos denominado tercera época, la cual le asegura una estabilidad económica. Ello quiere decir que esta parte de la tesis ha consistido también en apreciar la evolución en nuestro escritor, lo que ha permitido ver las diferentes etapas de dedicación a los géneros y subgéneros que cultivó. Los problemas que atañen a la recepción no se han quedado al margen. Su teatro no se limita a ser paródico; se beneficia de los cambios de su tiempo, de la observación atenta de su entorno, e incluso se adelanta a su tiempo, méritos de su labor. Finalmente, no se le puede negar a "Parmeno" su solidaridad con el teatro europeo cuyos rasgos quedan manifiestos en sus obras. Pero esas circunstancias se observarán y se entenderán mejor en las partes que nos ocuparán más adelante.

El análisis de La red de José López Pinillos que venimos realizando nos permite asentar una serie de valoraciones finales. Para hacer posible este análisis, hemos recurrido a la crítica semiótica, según la tríada morrisiana. Pero hemos

tenido en cuenta los cambios posteriores que se vienen efectuando dentro de esta aproximación a tres niveles, queremos hablar de los cambios adecuados a nuestro análisis.

Obra significativa dentro de la producción teatral de López Pinillos, La red, nos permite fijar, al menos tener una idea clara del horizonte del análisis que nos queda, tanto a nivel sintáctico como temático - social; pues los temas destacados aquí son una recurrencia en las demás obras a las que vamos a dedicarnos en lo sucesivo.

Uno de nuestros objetivos ha sido demostrar que esta obra es sobre todo un drama de tema social, y no tanto un drama social. La ausencia de reivindicaciones explícitas de clases sociales de tipo amo - obreros hace que esta obra no sea social. Se ha visto que se trata de un drama construido sobre un tema eminentemente social, la justicia; es, por tanto, un drama de tema social. Este tema es el hilo conductor, el "leitmotiv " del teatro de "Parmeno". Existe, además, una serie de temas y subtemas ya sea desarrollados de forma paralela, ya sea de manera subyacente, con el único objetivo de servir a la justicia. Será una constante en nuestros esfuerzos posteriores.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El nivel sintáctico confirma lo que cabe puntualizar ya: la utilización de una estructura simétrica o superpuesta. En efecto, la acción judicial viene en un segundo plano y se superpone a la acción desestimatoria del premio de Salvador por la empresa artística que le empleaba. Veremos que esa estructura es repetitiva en la mayoría de las obras del dramaturgo. La lectura ideológica a la que esa técnica abre paso radica en la ambivalencia del mundo de Pinillos, lo cual justifica la profunda tensión dialéctica que iremos desentrañando. Es el mundo parmeniano que está dividido en dos bandos opuestos y ante los cuales "Parmeno" adopta la actitud de un juez para fustigar al que abusa del otro. Si la estructura se repite, los temas varían y podemos descubrir.

Dentro de esta misma dimensión morfosintáctica, hemos seguido a Patrice Pavis y a Fabián Gutiérrez Flórez para ver los tipos de oposiciones binarias mediante los cuales transcurre la acción judicial de Salvador.

Se ha prestado atención a los personajes aquí como elementos sintácticos y no como vehículo del significado y ello dio origen a la elaboración de un árbol genealógico, de una taxonomía bajo forma de cuadro, de otro cuadro porcentual que determina el personaje principal y los secundarios, y de un esquema actancial. Se debería ver en estos elementos el reflejo de los componentes de las demás obras, ya que responde a la misma forma sintáctica. Los personajes, los diálogos, la acción, los códigos verbales y no verbales están todos al

servicio de un dramatismo espectacular y exagerado. Y ello constituye un rasgo caracterizador del teatro parmeniano, como se confirmará en los aspectos delanteros.

El árbol genealógico muestra que los diferentes personajes por quienes se origina la acción dramática son de una misma familia. La taxonomía, por su parte, no sólo permite ver el personaje "*héroe*", sino que determina la importancia dramática de cada uno de ellos. Así pues, Salvador es el personaje principal o "*héroe*" y a su lado, los hay cuyo papel dramático es casi nulo: Breñales, Mónica y Salvador, son meros figurantes.

Hemos seguido el modelo greimasiano para la concepción del esquema actancial, es decir, los tres ejes semánticos que reseñó este crítico y que se plasman en seis categorías de actantes con arreglo a la función dramática que cada uno lleva a cabo. El hecho de que tres personajes no aparezcan en este esquema nos ha remitido a la clasificación de los personajes según Torrente Ballester: Los personajes esenciales, los funcionales y los decorativos. Estos últimos no pueden figurar en el esquema actancial en la medida en que carecen de estatuto dramático. Salvador y su antagonista el juez don Germán son, según la clasificación de Torrente Ballester, los personajes esenciales; en tanto que los demás son funcionales. El sujeto de deseo de ese esquema actancial es de signo colectivo, lo cual confirma el hecho de que estamos ante un drama social., según los presupuestos metodológicos de Anne Ubersfeld Este dato es sintomático, pues da una primera idea del tipo de teatro al que se ciñe este trabajo.

El estudio taxonómico y el esquema actancial han dado un resultado idéntico, pues han coincidido en hacer resaltar la importancia dramática de cada personaje y de cada actante.

La parte referente a los personajes se acompaña del estudio del diálogo dramático. En este marco, tanto el léxico dramático, el decoro como los procedimientos estilísticos han contribuído a mostrar que los personajes de La red forman parte de una misma clase social, poco leídos, vulgares, y cada uno actúa conforme con la lógica del medio campesino en que vive. Esas características demuestran una afinidad de esta obra con la estética naturalista. Pero también aquí, estamos en condiciones de señalar el mundo ambivalente de "Parmeno". Eso se debe a que si La red es un drama naturalista por la forma, por el contenido ideológico, cumple perfectamente la función de un drama simbolista[247]. Y eso en la medida en que el problema de la justicia planteado aquí, que es en realidad una diatriba contra la institución judicial de la España de la Restauración, llega a alcanzar proporciones

[247] Algunos críticos, como Francisco Ruiz Ramón, consideran sólo esta faceta de "Parmeno": Historia del Teatro Español: Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1995, p.61.

insospechadas. Pues en vez de que los hombres sea quienes lleven la justicia, es ahora Dios. La presencia de Dios aquí como Juez nos parece curiosa, y ¿vemos en él la "intrusa" maeterlinckiana? De ahí, el atributo simbolista aplicado a este drama. Mientras que por su aspecto, la descripción detallista que les acompaña y el determinismo del medio ambiente y en su caso el campo, los personajes responden claramente a la estética naturalista. La red reúne, por lo tanto, ambas técnicas, que son además la relación de binarismos parmenianos.

La metáfora es la figura estilística que, como la macrosecuencia sintáctica, explica claramente el sentido de la obra, el fracaso judicial del proceso incoado contra Salvador, objeto de la acción dramática.

En este apartado, también hemos puesto de relieve los espacios y tiempos textuales diegéticos y miméticos. Todos ellos muestran que la acción dramática se desarrolla en un medio campesino, con una extensión temporal de dos semanas aproximadamente. Sin embargo, siempre se reducen el espacio y el tiempo miméticos respecto a los diegéticos.

Esos elementos son los que constituyen el código lingüístico verbal de La red. Pero en el marco del mismo nivel morfosintáctico, hemos analizado también el código no-verbal, teniendo en cuenta no sólo los pasos metodológicos que seguimos, sino también la especificidad del género dramático.

Los códigos no verbales funcionan como complementarios de los verbales. Se trata fundamentalmente del estudio del texto secundario o las acotaciones.

Su estudio ha dado pie a dos importantes cuadros de acotaciones en los que se ve la distribución y el tipo de que se trata. El primer cuadro tiene valor de texto semiótico del que se desprende una visión parcial de las acotaciones, mientras que el segundo es el resultado del estudio de todas las acotaciones de la obra. De esta forma, tanto las acotaciones que forman parte del código complementario de personajes de diálogo, de acción como las que son del código complementario en general, permiten obtener dos ejes: el eje vertical que muestra las acotaciones que utiliza preferentemente el dramaturgo; y el eje horizontal, que muestra cómo las utiliza. Se nota una nítida preferencia por el código complementario de personajes y dentro de él, por el subcódigo paralingüístico. Por consiguiente, la entonación, el timbre vocal en el habla de los personajes tiene una importancia destacada, al ser el vehículo de la carga emocional más problemática del vulgo, del hombre del campo aquí descrito.

Otra lectura que se ha sacado del desarrollo del código no verbal es la utilización de un material escénico extraordinariamente simple, expresión del nuevo gusto que supuso aportar el nuevo teatro de comienzos del siglo XX. El análisis de los códigos verbales y no

verbales ha constituido el interés del aspecto morfosintáctico. Lógicamente, va seguido del análisis semántico.

En lo semántico, la preocupación ha sido ir desentrañando el significado de los elementos sintácticos puestos de relieve en la parte morfosintáctica, y hacer hincapié en el contenido ideológico de la obra. Para ello, subdividimos el estudio de la semántica en intensional y extensional.

La semántica intensional incluye el tema central y los subtemas, así como el significado de los personajes. La hemos acompañado de la intertextualidad.

El aspecto intensional muestra que al lado del tema principal, la justicia, hay otros temas secundarios en La red. Los más relevantes han sido desarrollados y se trata de la honra, del caciquismo, de la arbitrariedad y del binarismo hija legítima / hija putativa.

El desarrollo del tema de la justicia se ha elaborado en las formas en las que aparece en la obra y en sus características, las cuales nos llevan a deducir que es la configuración más susceptible de condenar semejante justicia al fracaso.

Respecto a la vuelta al Siglo de Oro español con el subtema de la honra y el honor, se comprueba el hecho de que López Pinillos es un epígono de los escritores y pensadores de la Generación del 98, pues como ellos, la vuelta a los mejores momentos del pasado debería servir de modelo de vida presente y futura. Pero si vuelve "Parmeno" al tema, siempre tiene un enfoque diferente. Por lo demás, es un clásico moderno, al resucitar a Calderón o a Lope de Vega, señaladamente, con el tema de honor con el que se formula siempre un sentido moral. Subraya drásticamente la problemática de los valores morales en la España de la Restauración.

El hecho de que los temas desarrollados por López Pinillos aparecen más tarde en otros escritores podría hacernos pensar que fuera un precursor de éstos. La violencia reiterada en sus dramas, la sangre y el mundo empapado de una tristeza nostálgica que describe permiten ver en estos dramas una relación con el mundo esperpéntico valleinclaniano; u, otra vez, nos lleva a considerar al dramaturgo sevillano como precursor del tremendismo que tiene arraigo en la postguerra civil española de 1936-1939, cuyo paradigma más conocido es La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela.

En otras obras suyas, citadas en el trabajo, el tema del problema agrario en la España de su tiempo, con el caciquismo como corolario más visible, está presente. El pantano, La tierra, Esclavitud son ejemplos que no podemos perder de vista.

El apartado relacionado con el estudio semántico de los personajes muestra que los nombres que tienen no son gratuitos. La mayoría de ellos tienen un significado bíblico,

ligado a la historia de la religión católica y este significado coincide con su funcionamiento dramático. En estos, vemos una cierta búsqueda de lo puro, de lo sano y lo perfecto, un deseo que tiene el dramaturgo de sacar a sus personajes del "*pathos*" naturalista de que dan muestra. Salvador, el "*héroe*", es así el símbolo de tal deseo, ya que su asunto judicial tiene valor de catarsis dentro del campesinado que le rodea.

En la semántica extensional, el primer punto desarrollado ha consistido en configurar bajo forma tipográfica la intención del autor. El gráfico o esquema conceptual de la justicia en "Parmeno" muestra las interinfluencias que existen entre la familia, el pueblo y la justicia como institución social. Llegamos con ello a la interpretación según la cual el mundo campesino sirve nada más que de conejillo de indias al dramaturgo para mostrar que la justicia es un concepto metafísico y como Calderón de la Barca, puede perfectamente decirse que "*sueña*" el juez que es juez. El dramaturgo ve en la justicia una instancia que se situaría por encima de la instancia humana, es el sentido de la renuncia del juez don Germán, expresión elocuente del simbolismo antes destacado.

Pero ¿tiende esta interpretación a mostrar que el mundo de los mortales debería quedarse sin institución jurídica?

La respuesta nos parece negativa. Su explicación está en las principales tendencias del teatro de principios del siglo XX, donde tenemos el teatro de tendencia renovadora, el de tendencia nacionalista, el de tendencia inmovilista, el de tendencia revolucionaria y el teatro de tendencia reformista.

López Pinillos es uno de los máximos representantes de los dramaturgos que formaron parte de esta última tendencia.

En efecto, la actitud reformista de los partidarios del teatro español de inicios del siglo XX se tradujo en una postura crítica que denunciaba la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas. Éstas eran el reflejo de una aguda crisis política y económica, así como la mala situación del campesinado y de la agricultura, y otros muchos de la realidad española de aquel momento.

Sin embargo, se produjo en ellos una desconfianza brutal en la realización de soluciones que proponían, lo cual hizo que su animadversión llegara hasta la propia negación de las organizaciones políticas e instituciones vigentes o existentes.

La renuncia del juez don Germán y el grito de Salvador que clama por la "*justicia*" ininterrumpidamente traducen de forma evidente esta actitud reformista, actitud ya perceptible en Dolores. "Parmeno" adopta así la actitud de una hostilidad mordaz, destructora de la institución judicial de su tiempo. Es una justicia poco formal, basada en la

habilidad del juez, lo cual resulta una auténtica trampa para sí mismo. Es una seudojusticia a través de la cual el dramaturgo critica el Régimen de la Restauración de finales del siglo XIX , pues la seudo-justicia fue uno de los pilares de aquel régimen político.

Los dramaturgos reformistas tenían una obsesionada conciencia del atraso cultural y económico de España; por eso, la crítica los relaciona con los regeneracionistas y también con los noventayochistas. Para ellos, se trataba de superar dicho atraso con sus obras y su literatura. Es ésta la actitud de "Parmeno" en La red.

La ideología de los dramaturgos reformistas no se define con precisión, es liberal, republicana, de izquierda republicana. Esa vacilación se relaciona de algún modo con el hecho de que la La red sea a la vez naturalista y simbolista. Como drama naturalista, nos permite ver en él la influencia de Ibsen. Pero el *pathos* naturalista observado evoluciona hacia la búsqueda de lo trascendental, beneficiándose de la estética simbolista que se arraigaba poco a poco en la España finisecular. En La red, repitámoslo, falta la concepción determinista de la vida, así como el pesimismo fatalista del destino del ser humano en su actual organización social. Salvador es más bien el símbolo de la esperanza del campesinado, de la reforma de sus estructuras mentales, de la evolución. Hemos visto en este simbolismo la influencia del simbolista belga Maurice Maeterlinck y del italiano D'Annunzio, cuyas obras simbolistas fueron traducidas al español a finales del siglo XIX.

El contraste de las dos Españas queda traslucido: la España de los "legítimos" y la de los "no legítimos", o la isabelina y la carlista, o la liberal y la conservadora, la España burguesa y la proletaria.

Desde el punto de vista pragmático, La red es una de las obras dramáticas que tuvo una buena acogida por el público de su tiempo. Aunque era el vehículo de una nueva estética del escenario, la simplicidad del decorado, la fluidez del diálogo, el lenguaje llano, reflejo del nivel cultural del vulgo de su tiempo y el uso de un gran número de acotaciones debieron de facilitar la comprensión del público, si bien reconocemos que al ser abundantes, buena parte de esas acotaciones serían difíciles de traducirse en el escenario.

Es lógico reconocer que con La red y las demás obras suyas, José López Pinillos dio a la literatura de su generación un profundo impulso, con la actitud de un inconformista intelectual que quiere reformar la sociedad de su tiempo.

Con todo, esta conclusión no significa para nosotros que hemos alcanzado la exhaustividad ni en el análisis de La red, ni en la presentación de su producción literaria en general. Como hemos visto al hablar de su vida y obra, López Pinillos cultivó más géneros literarios, que pueden ser objeto de una investigación de importancia.

Esas pautas nos permiten avanzar con paso seguro hacia horizontes mucho más amplios, como son la sintaxis de los dramas y de las comedias que hemos clasificado con anterioridad, para pasar, finalmente, a una interpretación de las ideas sociales y de la cosmovisión de nuestro autor.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4. ANÁLISIS SINTÁCTICO SEMIÓTICO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta parte nos permitirá identificar y reseñar los elementos que harán posible una interpretación social, política, económica, cultural, religiosa e ideológica del teatro de "Parmeno", objeto de la tercera parte de este trabajo. Con lo cual se entiende que sin ellos, el desarrollo temático carecería de la suficiente claridad para ser explícito y pertinente. El esquema aplicable a cada obra dramática que arrastra nuestro interés se vincula a los elementos siguientes: el estreno y la compañía; la dedicatoria; la ambientación social; el espacio textual diegético; el resumen detallado de cada obra, dramas y comedias; el esquema actancial; la acción: duración, esquema secuencial situaciones o funciones; y por fin los personajes. El corpus presentado en la primera parte sirve para entender esos conceptos, con lo cual pasamos a la aplicación obra por obra.

4.1. ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS PARA LA SINTAXIS DEL TEATRO DE "PARMENO"

4.1.1. El vencedor de sí mismo[1]

4.1.1.1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Se estrenó el día 1 de abril de 1900 en el Teatro Español de Madrid, por la Compañía que encabezaba el director y actor don Paco Fuentes. A este respecto, es sintomática y hasta aclaratoria la confesión del propio autor que subraya cuán difícil le resultó el estreno de dicho drama Villagas se lo hizo posible:

> *"Estrenar este drama, era para mí cuestión de vida ó muerte... lo conseguí, gracias al notable actor Paco Fuentes, y á él lo hubiera dedicado, para demostrarle de algún modo mi agradecimiento y mi cariño, si yo fuese olvidadizo...*
>
> *Pero, afortunadamente, no lo soy: tengo una memoria excelente... y recordaré mientras viva, que en mis días de hambre, cuando, sin fuerzas ya para luchar, recorría Madrid buscando un hombre que me ayudase, y desesperaba de encontrarle, hallé á Villegas... Él fue el primero que me tendió la mano... en él encontré un amigo, un maestro, un*

[1] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1900.

protector... y sería yo muy ingrato si no escribiese su nombre en la primera página de mi obra, del mismo modo que lo grabé en mi corazón el día que le conocí.

El Autor"[2].

4.1.1.2. Dedicatoria: "Al Sr. D. Francisco F. Villegas (ZEDA).

4.1.1.3. Ambientación social

Burguesía adinerada de nuevos ricos comerciantes de la ciudad. Es la clase social que ejerce una influencia nefasta en la proletaria. El estudio de los personajes que realizamos más adelante es la mejor ilustración de la existencia de estos dos estratos sociales, así como la relaciones existentes entre ellos.

4.1.1.4. Espacio textual diegético (espacio ficticio)

Gabinete en casa de don Andrés (acto I); ídem (acto II. y III).

4.1.1.5. Resumen detallado

Don Ramón había criado a María y a Luis en Villazúl, un encanto de pueblo que sólo existe en la fantasía de "Parmeno". Villazúl está considerado como una especie de antesala del cielo por sus habitantes. Por su simbolismo, "Villa azul", es un dechado de las fantasías más sentimentales que existan, más románticas; de modo y manera que su mero recuerdo enamora a quienes lo frecuentaron. Infunde verdaderamente los más placenteros, deleitosos sentimientos, hijos del ineludible cariño que une a los amantes y descasa a los cónyuges. Según el invento artístico - literario del dramaturgo, Villazúl es un pueblo de Andalucía. María se quedó huérfana a la muerte de sus padres y don Ramón se hizo su padre a la muerte de sus padres y don Ramón se hizo su adoptivo. Les crió juntos, María y Luis, su sobrino. Cuando apenas llegó a la edad de la pubertad, don Ramón facilitó su matrimonio con don Andrés, hermano de él. Don Andrés, pudiente hombre de negocios, empresario de renombre, vio crecer

[2] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., p. 1.

a María en Villazúl y pese a su edad muy avanzada, ya que era ya sesentón, pudo disfrutar el amor de la jovencísima María. Pero por motivo de negocios, tanto don Ramón como don Andrés se trasladaron a un mismo centro urbano. Como es lógico imaginarlo, don Ramón se fue con María y con su sobrino Luis. Claro está, María no se había casado todavía con don Andrés. En este Centro Urbano es donde se casan María y don Andrés. Luis emprende una carrera de Leyes y la acaba con éxito. Pero no trabaja como hombre de Leyes, sino que se hace socio de don Andrés en sus empresas, con el consentimiento de su tío don Ramón. Este empleo hace que María y Luis estén en contacto permanente. Así es como alguna que otra vez se pierden en evocaciones románticas, casi idílicas, en torno a Villazúl donde fueron criados. Los recuerdos les unen a Villazúl y les enamoran. Un día, don Andrés se sobrecoge de celos al encontrar a su mujer mirando de forma simpática a Luis y viceversa. Don Andrés no puede resistirse a sospechar que María y Luis son amantes, y la idea de que son dos jóvenes de la misma edad tiende a convencerle más. Informa a su hermano don Ramón de la relación sospechada, pero éste intenta quitarle de encima tal consideración, dándole a entender que lo que es cariño fraternal, no se debe tomar por cariño de amantes. Sus hijos crecieron juntos y están unidos por un cariño fraternal, otro, no. Entre chanzas y veras, don Andrés se lo acepta. Se pone al acecho. Si llegara a convencerse de sus sospechas, resultaría deshonrado y aquello no sería sino un desastre familiar. El escepticismo le invade. Este estado anímico y el nerviosismo que caracterizan a don Andrés le llevan a despedir a su cochero. Tomás tan pronto como su criado le informa de que Tomás está pegando de forma inhumana a Felisa, su mujer. Luis y Julio, otro socio de don Andrés, le reprochan lo de despedir a su cochero. Le recuerdan que el cochero Tomás se había criado en una cuadra, por eso es por lo que crece de educación y no sabe reprimir sus instintos. No ha logrado aprender el arte elemental de la hipocresía, en el que todo□ ellos s□n maestros, y les enseña su alma sin tapujos. Además, según Luis y su compañero Julio, aunque el cochero Tomás es primitivo, dice tantas gracias como el diputado Orofiel; y eso que el diputado Orofiel no es ni cochero, ni borracho, como Tomás. Para ellos, el diputado Orofiel es la "flor y nata

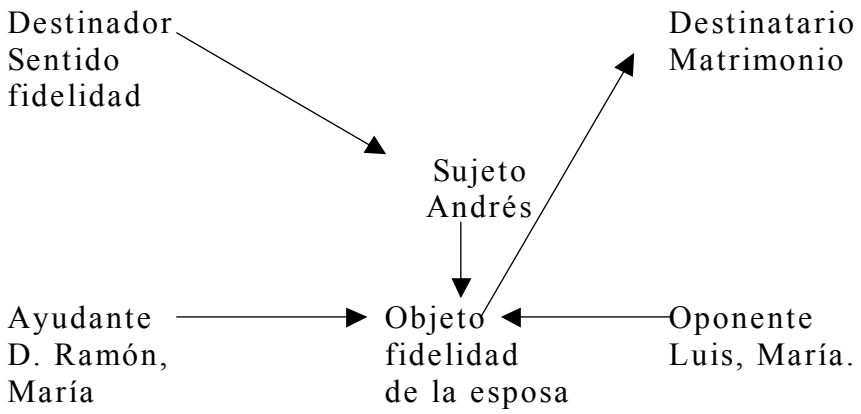
de la ridiculez." Cada vez que Luis y María se encuentran, se enamoran de Villazúl en el recuerdo y piensan que serían muy felices si hicieran una excursión allí. El proyecto le parece fenomenal a su padre y los tres preparan el viaje. En el fondo, María y Luis están engañando a su padre, puesto que su verdadero propósito es pasarlo bien los dos en Villazúl, lejos de Andrés. Por otro lado, Luis se hace poco agradable a su mujer Emilia y ella se queja del comportamiento insólito de su marido. Luis lleva veinte días sin ver a su esposa Emilia, porque huye de ella. La mujer está decepcionada. Por eso, Emilia levanta una dura crítica a la moral de los caballeros que son hipócritas a las señoras, lo que las deja el corazón deprimido y encarcelado. Mientras tanto, don Jacinto Orofiel trae como novedad que Felisa a atentado contra la vida de su marido, el cochero Tomás: ha disparado sobre él, en las losas, pero logró salir con tan sólo un rasguño. Emilia critica el ideal de los hombres, que radica en que las mujeres sean tan humildes, que ni piensen por su cuenta propia. O sea, una humildad que llegue a los linderos del "idiotismo". Esa humildad es perjudicial, a imagen de la que tenía Felisa y que no ha ayudado a la convivencia con su marido. Para salir de este infierno, la mujer ha querido cometer un conyugicidio. Se plantea aquí una crisis ante la falta de un ideal de igualdad entre ambos sexos. Por su lado, el tema de don Andrés no se ha apaciguado. Su hermano le informa de la excursión que María y Luis han planeado con su implicación en él, y ese hecho modela los sentimientos más peligrosos en el marido abusado: los celos, los recelos, las quejas y la frialdad más inmotivada resumen su estado de ánimo. Don Andrés se opone al proyecto de la excursión a Villazúl. Se acompleja de su vejez que puede originar la infidelidad de su mujer. Pero la tentación de María y Luis se hace cada vez más grande, ambos sueñan con una vida deliciosa del ensueño, una vida placentera que disfrutarían juntos, en el más paradisiaco pueblo, Villazúl. Una aparente reconciliación se fragua entre María y su marido don Andrés, gracias al habla cariñoso del marido, en ofrenda de su amor a su esposa. La mujer cambia de proyecto y decide seguir a su marido y romper con el amante Luis. Luis promete conquistar el cariño de María a costa del asesinato de su marido, su rival. Le advierte que es suya y que no va a compartir su

cariño con nadie. Se celebra entonces una tarde festiva, un concierto en el que el artista Suárez va a tocar los versos compuestos por diputado y poeta, don Jacinto Orofiel, todo eso en honor a don Andrés. El poema es una quintilla en el que el poeta habla de don Andrés con sus obreros. Todos dicen que el evento va a gustar a don Andrés. Todos están en lo mejor de la fiesta cuando de repente, clarita, la madre de Julio, trae una carta a don Andrés. A poco termina la lectura de la carta que don Andrés se queda anonadado. Cae y se desmaya sobre el poeta Orofiel. La asistencia opina que los versos del poeta le han sentado muy mal, otros piensan que es el tema de los obreros suyos. Sólo Luis y María saben la causa del desmayo de don Andrés, pues, les descubrió, mientras leía la carta, en una postura indiscutible de dos amantes que comparten el mismo cariño. Luis propone a María que huyan de la ciudad para escapar de la venganza del marido deshonrado. Pero en este momento, María recuerda a su amante sus deberes conyugales, los cuales ha de cumplir. Por lo tanto, decide no apartarse más de su marido. Al día siguiente de la fiesta, don Andrés, que ha pasado una noche malísimo, achacoso, ha recobrado un poco la tranquilidad, ya que parecía que se había vuelto loco. Es el momento adecuado para explicar a su hermano don Ramón la causa de su anonadamiento: la desilusión, hija del descubrimiento de que edificó su dicha sobre un error. Esto es, al entrar él en la vejez, se casó con María, que entraba en la juventud. Resulta ser, por lo tanto, un amor contrariado. Así, pues, frente al abrazo cariñoso de los dos amantes en pleno concierto, don Andrés explica a su hermano que se derrumbaron en su alma todas las falsas ilusiones de la existencia pasada. Una vez aclarado el asunto, don Andrés recuerda a su hermano que todo aboga por su muerte moral, ya que era su existencia el cariño de María. Su pérdida acarrea su muerte, moralmente. El burgués más conocido de Villazúl entra en su "bureau" y de hecho, se oye una detonación, cuyo eco hace que don Ramón y María por un lado, y Luis por otro, se acerquen al lugar, que se ha convertido en un charco de sangre en que baña el cadáver de don Andrés. Ni el llanto del padre y su hija, ni los sollozos del rival Luis pueden remediar al caso. María ve que ya no será feliz, en la medida en que entre Luis y ella, estará siempre el cuerpo ensangrentado de su

difunto marido, como "ostáculo infranqueable." Antes de suicidarse, y después de darse cuenta de que su casamiento fue una lindísima atrocidad, don Andrés dejó a su mujer la segunda lección sobre la mujer ideal y la mujer real: "¡...; la mujer ideal tira la forma con que la disfrazamos y vuelve a su sitio, al pensamiento; y la mujer real, vista como es, se convierte en una extraña! Ciertamente, con este final, El vencedor de sí mismo enlaza perfectamente con Don Quijote de la Mancha de Cervantes, en lo referente a la diatriba idealismo, encarnado por el personaje de don Quijote, *versus* realismo, por Sancho Panza. Don Andrés persiguió un ideal de mujer que no pudo ser, y la realidad del hecho le ha revelado su error, hija de su propio vencimiento. El título revela, pues, que los errores matan. El vencedor de sí mismo viene a ser, en resumidas cuentas, un drama sentimental basado en el adulterio. O lo que es lo mismo, es el drama de una pasión conyugal que plantea un problema moderno: el porvenir de dos amantes.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.1.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.1.7. Acción, supuestamente en Madrid, pues es una ciudad cosmopólita

4.1.1.7.1 Tiempo textual diegético

La acción transcurre aproximadamente durante una semana. La referencia temporal "anoche" contenida en el acto tercero de la pieza se da al día siguiente del concierto artístico-musical en el que se desmayó don Andrés nos permite tener una idea relativa de este tiempo, ya que aparece cuando la acción ha durado ya unos dos días.

4.1.1.7.2 Esquema secuencial

S0 : Mantenimiento de la fidelidad de la esposa

F1 Situación inicial: María, huérfana, criada junto a Luis

S1 Matrimonio de María
- F1: Matrimonio de María con D. Andrés
- F2: Desavenencia: María no quiere a D. Andrés
- F3: María se enamora de Luis

F2 (Desarrollo) → S2 Reación del marido
- F1: Celos del marido por el amor entre María y Luis.
- F2: Decisión del marido de suicidarse, por corregir el error de un matrimonio desigual
- F3 Suicidio del marido/ renuncia de María a su amor…

F3 Cierre: fidelidad de la esposa mantenida incluso más allá de la muerte .

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.1.8. Los personajes

DON ANDRÉS

Es un sesentón, natural del pueblo que, en el ámbito de la ficción, se llama "Villazúl". Ese pueblo, caracterizado por su preciosidad, es producto de la creación artística de "Parmeno". Don Andrés es un rico burgués que se trasladó un centro urbano grande para prosperar. Tiene como hermano don Ramón, otro burgués entrado en la edad senil. Gracias a ese lazo fraterno, don Andrés se casa con María, una jovencísima soberbiamente guapa que fue criada por don Ramón después de la muerte de sus padres. Pero don Andrés no conoce la felicidad con este matrimonio, porque María se hace amante de Luis, el sobrino de su padre adoptivo que fue educado por el mismo don Ramón. Es una deshonra de parte de don Andrés que descubre que casarse con María en su tierna juventud y él en el umbral de su vejez resultó ser una dicha edificada sobre un error. Y era su error. El propio don Andrés se da cuenta de esta triste realidad y se resuelve a quitarse la vida, a vencerse a sí mismo. De que se explique el significado del título de la obra dramática que nos ocupa. Don Andrés entiende arrepentirse de ese modo en la muerte, para no seguir destruyendo la vida de María en la flor de la juventud; y para no obstaculizar el cariño entre su amante Luis y ella, ya que son dos jóvenes que mejor se compaginarían. Traduce su ineludible pérdida en estos términos dirigiéndose a su hermano don Ramón:

> *"ANDRÉS*
>
> *(Tranquilo.) ¿Mato? Sería el más lógico complemento de la hazaña primera. Mi casamiento, Ramón, fue una lindísima atrocidad... Al entrar en la juventud...¡ Qué pobre hombre he sido siempre! (Pausa.) Pasa el tiempo: la niña se hace mujer, el amor la asedia; se rinde al gran tirano... ¡Y la degüella el Otelo sesentón! (Irónico.) Delicioso final: la ceniza apagando el fuego; la vejez impotente destruyendo a la juventud fecunda. ¡No, no los mato! ¡Que vivan!*
>
> *RAMÓN*
>
> *Pues si no perdonas ni matas... ¿qué?*

ANDRÉS

No sé... Mi vida es para ellos un obstáculo y un peligro, porque me expongo a matarlos en un momento de favor.. Era mi existencia el cariño de María; lo he perdido y estoy muerto, moralmente."[3]

Esas palabras, a la vez cómicas, luctuosas y aleccionadoras fueron casi las últimas y con ellas, el desdichado marido dio a entender que era imposible perdonarse a sí mismo y se suicidó. Por los celos, don Andrés dejó claro que hay ideales que son susceptibles de perderse a uno, mejor atenerse a la realidad. Para su vejez, la juventud de María resultó ser un ideal letal. Pero hay que reconocer que la conducta de la mencionada mujer es la que dio origen a la desilusión más horrorosa del marido.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[3] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., acto III, *pp. 54-55.*

MARÍA

Es la esposa de don Andrés. Nace y crece en el más precioso pueblo de la Andalucía fantástica. Es un pueblo romántico que nunca dejará de fascinar a la bella doncella que cae en manos de un burgués con un caudal inmenso. Aunque se queda huérfana a raíz de la muerte de sus padres, don Ramón se hace cargo de su crianza. Pero entender el drama de esta mujer significa que se debe aclarar la intención real de don Ramón en el cargo de la educación que acepta cumplir. Y es que la entrega a su hermano cuando la pobre ni puede pensar por sí sola, ni puede elegir libre y deliberadamente; puesto que apenas tiene la edad de la pubertad. Su adulterio, su infidelidad empieza cuando alcanza la edad de la razón. En este momento, la adolescente hace tabla rasa de toda la riqueza de su marido y se enamora de Luis, un Licenciado de la misma edad que ella y sobrino de su padre adoptivo. Los dos crecieron juntos y son felices de acordarse de Villazúl, pueblo extraordinariamente bonito en que de desarrolló su infancia. Se hacen amantes. Por los celos, la realidad del hecho conmueve al marido y se suicida ante un ideal contrariado: le resultó ser incompatible el cariño de una mujer llena de entusiasmos juveniles.

Villazúl y Luis se han convertido para María, una vez enamorada de Luis, en dos causas de un mismo efecto: su felicidad. Dicha felicidad la eleva a la más irresistible vida de ensueño:

> *"MARÍA*
>
> *¡Luis tiene mucho talento! (Pausa) ¡Cómo hemos disfrutado en Villazúl! ¡Qué tiempos aquellos más felices! La noche que vuelva a acostarme en mi cama de soltera y espere al sueño, viendo el aromo que curiosea en mi cuarto, metiendo sus ramas por la ventanilla del jardín, y oyendo cantar los ruiseñores, y respirando el viento de los campos, me muero de alegría, padre de mi alma.*
>
> *RAMÓN*
>
> *(Abrazándola.) ¡Ay, mi campesina! ¿Alegra el corazóncito la evocación del terreno querido?*
>
> *MARÍA*

Llévame pronto... Dile á Andrés que nos vamos... ¿Cuándo salimos de aquí?

RAMÓN

Cuando quieras: mañana... dentro de seis días...

MARÍA

No, mañana ¡si sería capaz de coger tu brazo ahora mismo y hacer el viaje á pie! Has tenido una gran idea. Tú también eres hombre de talento. Te pareces á Luis."[4]

Las contradicciones de María respecto a su cariño con Luis no pudieron remediar a los celos de su marido. En efecto, a pesar de que quiso volver al amor conyugal, su marido no pudo evitar el suicidio. Ella empezó a rechazar a Luis diciéndole:

MARÍA

No. Yo no podría vivir tranquila; vería constantemente á mi marido como le veo ahora, en mis pesadillas de criminal, y el terror y los remordimientos me aniquilarían (Pausa)... Estoy amarrada á Andrés para siempre. Nos une firmemente una bendición y la respetaré.

LUIS

Si fuera así, si respetáramos lo que debemos respetar, la fuga sería infame; pero como hemos caído, es harta noble. Por seguir pareciendo buenos á tu marido, no vamos á serlo. ¡Arrostremos, sin miedo, las consecuencias de nuestra falta! ¿Te preocupa la opinión de la sociedad? ¡Despréciala... Búrlate de su virtud aparente, de palabras! Valdremos más que ahora. Las almas nobles sabrán disculparnos y compadecernos. Nuestros enemigos serán esos que viven en la deshonra tranquilamente, satisfechos con cubrir las apariencias, engordando como los hongos en el estercolero."[5]

María es una víctima del régimen patriarcal a través del cual se celebró su matrimonio. Los intentos de emancipación de que da muestras ahora llegan tarde, cuando su vida está truncada por voluntades ajenas. Por lo tanto, la historia matrimonial de María y Andrés sigue la de la Biblia. Se mantiene la idea de pureza en María, porque en el fondo no se concretó su relación adúltera con Luis. La idea de inmaculada queda acuñada en ella, pues si ha pecado, ha sido por intención solamente. y la

[4] Ibídem, acto I, *p. 21.*
[5] Ibídem, acto I, *p. 35.*

muerte de Andrés por suicidio en el nombre de su salvación refuerza esa idea de pureza, de inmaculada. La onomástica de Andrés guarda también la relación bíblica, en la medida en que su muerte puede calificarse de martirio, igual que el Andrés de la Biblia, uno de los apóstoles de Jesucristo y hermano de Pedro, la Historia Universal de la Religión supone que fue sacrificado en Petras.

Esa interpretación bíblica del significado de los nombres de María y Andrés nos permite destacar la fe religiosa de López Pinillos: la fe cristiana. Pero nuestro primer dramaturgo no aboga por cuestiones religiosas aquí, está abordando el tema del feminismo, que desarrollaremos más adelante. Y es que se adelanta a su tiempo, porque en este momento en España, apenas si el feminismo ha hecho eco en las mentalidades. En países como Inglaterra es donde las sufragistas dan a conocer ya sus movimientos emancipadores. La Biblia sirve tan sólo de inspiración a nuestro autor para el enfoque de un tema que se relaciona con la sociedad.

Cabe subrayar que aparte del matrimonio de María y Andrés, hay otros que conocen crisis, claro está, por causas distintas. En unas líneas, llegaremos a saber de su vida.

LUIS Y EMILIA

La crisis de este matrimonio se debe al cariño que Luis encuentra en María. Nada más enamorado de María, Luis dejó de hacer caso de su mujer Emilia, lo cual la volvió celosa y empezó a quejarse y a reñir con su marido adúltero, infiel e irrespetuoso de los deberes conyugales. A diferencia del matrimonio María - don Andrés en el que la autora del adulterio es la mujer - aunque fue nada más que un hecho de ensueño -, aquí, el autor es el hombre, Luis.

Hay que resaltar que desde el punto de vista profesional, la vida de Luis es, en muy buena medida, el reflejo de la del propio López Pinillos. Diremos que de ambas, se desprende un parlelismo manifiesto. Esto se explica por el hecho de que Luis tanto López Pinillos como Luis estudiaron Derecho. Y los dos abandonaron este oficio, para dedicarse a

otro. López Pinillos se hizo resueltamente escritor, y Luis, hombre de negocios. Este paralelismo, lo veremos en varias obras del sevillano, incluso en las novelas, como es el caso de El luchador, como ya puntualizamos en la parte anterior referente a su vida y su obra.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

FELISA Y TOMÁS

Felisa es la infortunada esposa de Tomás. Éste es el ex cochero de don Andrés. Su vida se caracteriza por frecuentes momentos de borrachera y de brutales golpes a su mujer. Se dice que se crió Tomás en una cuadra, por lo que carece de una buena educación. Es realmente primitivo y como tal, violento. Dicha violencia se revierte constantemente en su mujer. No sólo su amo le ha despedido a causa de los malos tratos que hacía padecer a su esposa. Más tarde, ésta estuvo a punto de cometer un conyugicidio, ya que disparó sobre él. afortunadamente para él, salió casi ileso del intento de asesinato, con tan sólo un rasguño, pp.28-29.

No obstante, de todos esos matrimonios, el de doña Carmen y don Jacinto Orofiel se consume al margen de semejantes infames.

DOÑA CARMEN Y DON JACINTO OROFIEL

Don Jacinto Orofiel es poeta y diputado. Se podría pensar que sigue la misma conducta que las parejas recién mencionadas, por compartir los mismos contextos social, político, cultural y pintoresco, principalmente. Pero son más bien un modelo digno de imitación al lado de los demás cónyuges. No se señala ninguna incompatibilidad de humor entre ellos. Además, están juntos en los centros de diversión, tal es el caso de la tarde festiva en la cual participaron con motivo del concierto que el artista Suárez dio en honor a don Andrés. Julio, uno de los socios de don Andrés, les encontró muy felices aquella tarde y les felicitó por la alegría del amor conyugal que cultivaban. p. 39.

Según la mitología clásica, el nombre de Jacinto viene de la mitología griega, y fue portado por un efebo amado por Apolo y transformado, al morir desgraciadamente, en la flor de su nombre, "flor del ¡ay!"[6] Las profesiones de don Jacinto Orofiel conservan una afiliación con lo narrado en el libro de la mitología que citamos a pie de página. Se cuenta Apolo fue una de las deidades más importantes, tanto de la religión

[6] COTTERELL, Arthur: Enciclopedia de Mitología (Nórdica - Clásica - Céltica) (Título original: The Encyclopedia of Mythology, ed. ANNES PUBLISHING LIMITED, 1996) Versión española, ed. CENTRALIBROS H., S.A., 1998 [Traducción: Joana Delgado (Clásica); Equipo Tres (Céltica); Rafael Claudín (Nórdica)].

griega como de la romana; dios de la profecía, del tiro con arco y de la música. Dado que don Jacinto Orofiel es poeta, la relación entre la música de la que Apolo fue dios y la poesía tienen mucho que ver. Además, Apolo fue dios de la profecía, y don Jacinto Orofiel es diputado, es decir representante del pueblo o "dios" del pueblo. No es, pues, sorprendente que sea un personaje con admirables cualidades, como las que le unen armoniosamente a su esposa Carmen. En definitiva, aparte del matrimonio doña Carmen - Orofiel, la vida de esos personajes responde a una problemática amorosa, hija de la falta de un ideal de igualdad entre los cónyuges. Como se ha demostrado, tendría un porcentaje insignificante los cónyuges felices. La intención del dramaturgo es criticar la moral burguesa de la época, puesto que los la mayoría de los casamientos presentados se celebraron entre desiguales.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.2. HACIA LA DICHA[7]

4.1.2.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro Español el 31 de marzo de 1910, por la Compañía que encabezaba Carmen Cobeña, desempeñando el papel de la protagonista.

4.1.2.2. Dedicatoria

"A Carmen Cobeña y á Federico Oliver

"Parmeno". "[8]

4.1.2.3. Ambientación social

Clase media - baja. Nos referiremos siempre al estudio de los personajes para identificar a estas clases.

4.1.2.4. Espacio textual diegético

Una habitación de la casa de Roberto García (acto I); ídem (acto II); habitación de César, en casa de doña Baldomera (acto III)

4.1.2.5. Resumen detallado

Gloria, una madrileña de veinticinco años de edad, fue entregada al cuidado de sus tíos Genoveva y Roberto a la muerte de sus padres. Pero en vez de encontrar hospitalidad y afecto en esa casa familiar, la joven criatura choca con el espíritu autoritario de su tía Genoveva, la mentalidad burguesa, conservadora de su tío don Roberto, que contrastan de forma repelente con las ideas emancipadoras y progresistas de la joven Gloria. Su situación es particularmente conmovedora y dramática, porque resulta ser que le tratan como a una esclava en vez de una sobrina. Pero

[7] LÓPEZ PINILLOS, José: Hacia la dicha. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1910.
[8] Ibídem, acto I, *p. 5*.

apenas alcanzada la edad de veinticinco años, Gloria manifiesta su inconformidad con el medio social en que vive y siente la necesidad para ella de buscar su dignidad, su decencia y su dicha. El ansia de su dicha es lo que constituye su preocupación estrella a lo largo de esta comedia. Al ser la condición de una huérfana en su minoría de edad, ya que sus tíos la acogieron a su casa de niña, el caso resulta tan patético, tan sobrecogedoramente inhumano que se presenta como motivo para levantar una sátira social, y particularmente de la burguesía ciudadana. Estamos ante la problemática de la condición femenina a principios del siglo XX. Los caminos que llevan hacia la felicidad están llenos de dificultades, dado que al principio, la muchacha no encuentra salida alguna a su situación. Pero tampoco le parece tan evidente la resignación. Unas veces, dolida, herida en su amor propio, Gloria se deja llevar por la tentación de suicidarse. A pesar de trabajar mucho en su casa sin que sea una criada, su tía no se lo reconoce. Cada día, le recuerda los sacrificios que hace por ella. Además, le riñe constantemente, atribuyéndole los malos modales de su difunta madre, aunque no demuestra realmente que la madre de la huérfana tenía malos modales. Nada más cumplir los veinticinco años de edad la pobre, Serafín Finito, un resignado modista que trabaja en la misma casa, a sus sesenta y cuatro años de edad, aconseja a Gloria que se vaya de este recinto familiar que le resulta hostil y que se case, aunque sea un casorio, con tal que sea ella la administradora de su casa. Pero la muchacha no mira con buenos ojos tal consejo y prefiere seguir trabajando como una esclava, haciendo de tripas corazón. El propio Serafín Finito se queja igual que Gloria, de que le encargan de los trabajos domésticos que incumben a la criada Pilar. A pesar de sus sesenta y cuatro años, cumple con resignada obediencia esas faenas. Por ejemplo, Antoñita, la hija de Genoveva, le encarga de muchas comisiones en la cocina, y él se ve obligado a interrumpir su costura. Al mismo tiempo, ella le pide que limpie sus zapatos de cabritilla. Y, antes que nada, le pide que empieza ya a costarle las uñas. Aunque pone buena cara a mal tiempo, Serafín Finito no entiende que esas faenas sean suyas. Lo de Gloria se enrevesa por los comportamientos inmorales de los miembros de la familia. Antoñita rompe un vidrio de su habitación, pero atribuye la responsabilidad a Gloria. Y

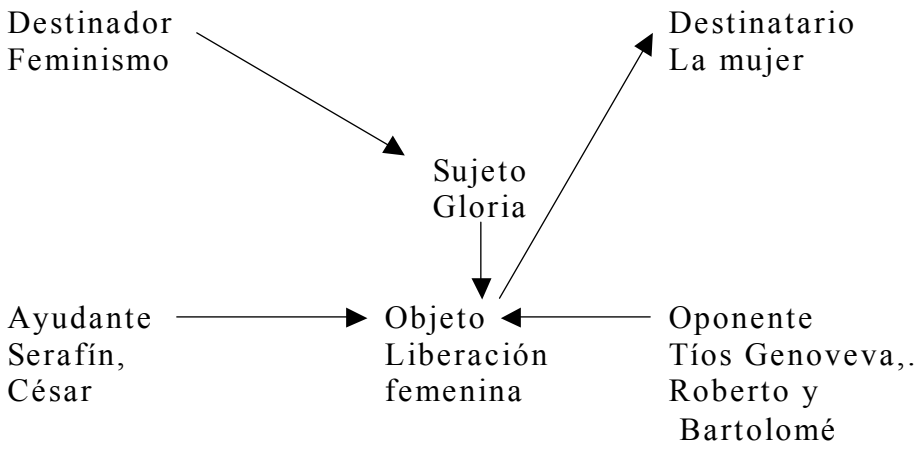
como ya se puede imaginar, se presenta la acción como motivo de amonestación de Genoveva a Gloria. En semejante ocasión, Finito recuerda a la aquejada criatura los valores que le parecen útil para ella: la dignidad, la humildad y la prudencia. Luego, le aconseja que los contemple. Gloria se muestra reticente a todo lo que le dicen de ahora en adelante. A la hora del almuerzo, se niega a comer. Piensa, además, en su ruina. Cuando murieron sus padres, le dejaron un caudal. Pero Feliciano, el hermano de Antoñita, Serafín Finito el modista y César Galán, el novio de Antoñita, la dejaron sin céntimo, de tanto prestarles su dinero. Es otro rasgo de la inmoralidad de los miembros de esta familia. Ese caudal es uno de los motivos del odio de Genoveva a su sobrina, puesto que la conservadora tía quería ser la administradora de dicha fortuna. Y por esa razón, Genoveva piensa que su sobrina no es humilde. Y no es verdad. La llama verdulera, mintiendo que Gloria corteja a su hijo Feliciano, mientras que en realidad, éste va a por dinero acerca de la infeliz muchacha, convirtiéndola, así, en la prestamista de la casa. El único que devuelve sus deudas a la acreedora es César, este estudiante burgués que lleva muchos años si acabar la carrera. Los miembros de la familia van a la corrida de toros a las cinco, pero Gloria no quiere ir con ellos, porque le da pena idear que están amargando su vida a diario. Una charla entre su tío Bartolomé, hermano de su difunto padre y de Genoveva, le hace descubrir que este burgués, enriquecido en Argentina, está enamorado de ella. Busca un pretexto, el de tener lástima de su sobrina y de recordarle la paciencia y la serenidad como valores que ella debería tener en cuenta para no verse desdichada. Bartolomé tiene ya cincuenta años, y sin embargo, declara su amor a Gloria, la veinteañera huérfana. Para llevarle la negativa, Gloria le recuerda que sus padres fueron tranquilos y tuvieron paciencia, pero la ley de la vida les cayó encima, contra toda previsión. Por tanto, esos valores no le infunden más que el pesimismo y el escepticismo. Bartolomé, su tío, convertido en su pretendiente, le replica que su padre fue un desgraciado pintor, un pintor que no tuvo la fama de Velázquez. Por lo tanto, si murió Velázquez, es lógico que haya muerto también el padre de Gloria, según Bartolomé. De este modo, saca de quicio a la criatura que exalta a su difunto padre como un artista que

hubiera contado con admiradores. De cualquier manera, don Bartolomé afirma a Gloria que la quiere sin romanticismo, como marido. La niña no da su aquiescencia. De pronto, otro pretendiente se presenta a Gloria. Se trata del estudiante César Galán, novio de Antoñita. Todos han salido al cine menos Gloria y César. El cine se llama "El Circuito de Dieppe", y se trata de una "Pelí de Órdago", una película que dice: allí está. El motivo de Gloria, ya se conoce, no quiere asociarse a los que la martirizan. El de César es que tiene una cita con unos paisanos suyos. Se niega, pues, a ir al cine, pese a la oposición de su novia. En esas circunstancias es cuando declara su cariño, su amor a Gloria; es decir, a puertas cerradas. Después de la declaración de amor, César propone a Gloria que se escape con él de la casa familiar. Tal escape haría que ella se burlara de sus ofensores y que compartiera, con él, y junto a él, su cariño. Para Gloria, sería una infamia para ella huir de este modo. Le lleva, por lo tanto, la contraria. Además, valiéndose de sus ideas de chica emancipada, Gloria le recuerda su ideal de amor: no acepta por marido al primero que pasa; los maridos se escogen; deben gustarle a una; tiene que haber sido novios; una debe habérselo pensado y haberse acostumbrado a él y a la idea de casarse. De otro modo, es indecente. La protagonista defiende aquí la decencia, la honra de la mujer, como valores con los que se identifica y en cuanto a los cuales transigiría. La plática amorosa no se ha rematado todavía, cuando llegan los miembros de la familia que estaban ausentes, de vuelta del cine. Poco después, se acuestan, ya que son ya las veintitrés horas de la noche. Pero don Bartolomé pide permiso a su hermano don Roberto, para que le deje hablar con Gloria. La pareja Genoveva y Roberto se lo consiente. Bartolomé acosa a la joven criatura de dar ya su consentimiento. Gloria recurre a la habilidad, pide a su pretendiente que le dé un plazo que no sea de horas como lo ha hecho hace poco, sino de meses. El hombre se enfada con Gloria y empieza a decirle "la mar y los peces". Al fin y al cabo, la pretendida no se entrega al poder del pretendiente. En su conversación, se desprenden dos actitudes: una conservadora, la del pretendiente, reduce la condición de la mujer al casamiento y a que la mujer sea una sufridora de casa destinada a regentar el hogar; y la orientada a abrir nuevos horizontes a la mujer, es la de la

muchacha pretendida. Ésta es una actitud progresista. No sólo se trata aquí del conflicto de generaciones, sino de la condición social de la mujer puesto sobre el tapete. Bartolomé y Gloria se separan sobre un tono áspero. Y cada uno se retira a su cuarto. Poco después, Serafín Finito, que se ha convertido en su defensor incondicional, acude a su habitación para saber lo que le decía don Bartolomé. Gloria le comenta que le hablaba de todo. Finito expresa su disgusto en contra de Bartolomé. Gloria le pide luego que se vaya a dormir. Una hora más tarde, don Bartolomé se desliza en la habitación de la criatura, le encuentra en enaguas e intenta violarla. Los gritos que da la víctima obligan a Serafín Finito a volver a ella de un salto. Finito protege a Gloria, y no sin ofender a Bartolomé. Cuando llegan Genoveva y su marido Roberto, no hacen sino achacar la culpa a la muchacha. Ésta rompe en sollozos, lamentando la complicidad de los dueños de la casa respecto de la inmoralidad de Bartolomé. Al llorar, Gloria echa de menos la caballerosidad totalmente ausente en la casa familiar, así como virtudes como es la caridad. Para la huérfana, se ha abolido la caridad en el mundo de hoy. Tras ese intento de violación, Gloria se marcha de esta maldita casa, en compañía de Serafín Finito. Todos los demás no están al tanto. A las tres de la madrugada, Feliciano y don Bartolomé llegan a casa de Baldomera, la madre de César. Es una rica madrileña. Ambos están de mala gana. A continuación, llega también don Roberto. Se advierte en él desanimación cansancio. Don Roberto se suma a los primeros en la habitación de César. El espacio escénico ha cambiado, ya que la acción transcurre ya en otra casa y en otra habitación. La patrona les pregunta por la causa del humor que observa en sus rostros. Entonces es cuando le hablan de la hui□a sin □umbo de Glor□a. La ama pregunta a su hijo si la aludida muchacha es su novia, pero éste le pide que se retire a su habitación. Por prudencia, don Bartolomé y don Roberto encargan a s□ hijo Feliciano que se vaya a informar al Juzgado, al Gobierno y a las Casas de Socorro. El muchacho cumple la comisión en el coche de su padre. Mientras tanto, César interroga a Bartolomé y a su padre sobre la fuga de Gloria. Ya que cuando se retiró de la casa antes del suceso, les dejó allí. Bartolomé se limita a decir que tenía la boca "sequerona" y se introdujo en el comedor a por agua con denunciarles.

Cuando vuelve Feliciano, les dice que los servicios informados no tienen todavía rastro de Gloria. Por otra parte, a don Roberto le necesitan urgentemente en el Gobierno ya sea esta misma madrugada, ya sea mañana por la mañana. César dice a Bartolomé que está impresionado y asombrado que un hombre de tanto peso se haya atrevido a intentar ciertas "travesurillas", que apelan a recursos de tan escasa probidad. El joven estudiante levanta así una dura sátira moral contra don Bartolomé. El disgusto entre ambos lleva al interesado, a su hermano don Roberto y a su hijo Feliciano a irse de la casa de Baldomera, después de que César haya calificado a su rival Bartolomé de "saqueador de mujeres". Apenas salidos los tres personajes, César, que se ha quedado sólo en su habitación, recibe a Gloria y Serafín Finito que llaman a la puerta. Después de comentarle sobre lo de la escapatoria, su escondite en Atocha, Finito pide a César el vino que ve a su lado. Se emborracha hasta hundirse en un sueño imperturbable. César aprovecha de nuevo la soledad de Gloria para pedir, otra vez, su mano. Empieza por dar de comer y de beber a la muchacha. César quiere que Gloria coma mucho. Pero la decente criatura le dice que en sus defectos, no apunta el de la gula. Para ella, es un pecado mortal. La sobriedad es uno de las virtudes que contempla Gloria. César vuelve al motivo de la huida de Gloria. Ella le aclara que quería ser dichosa en casa de sus tíos. Pero no encontró esa felicidad allí. Para César, la dicha es una insignificancia. O, si se prefiere, la dicha está en el decoro de la existencia, que consiste en la resignación y en el sacrificio. Antes de concluir su conversación es un proyecto de matrimonio de los dos, Gloria ha dicho a su pretendiente los senderos de la dicha para ella: su suegra debería aceptarla, junto a sus ilusiones de amor del jardín y de las flores, así como no curar como una esclava. El dramaturgo acierta a cerrar esta comedia en un tono alegre, creando una armonía con el amanecer del día, que ayuda a determinar la duración de la comedia en tres días. Ese amor entre César Galán y Gloria queda algo así como una elegía sentimental; o como un amor platónico. A través de la conducta de la familia de don Roberto y de don Bartolomé, la sátira de la moral burguesa de la época de "Parmeno" queda puesta de manifiesto. Todas esas conductas sociales, "Parmeno" las expresa mediante un estilo extraordinariamente escultural.

4.1.2.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.2.7. La acción en Madrid

4.1.2.7.1. Tiempo textual diegético

La acción dura aproximadamente cuatro días. Se inicia el acto tercero con cel indicador de tiempo siguiente: "Buenos días". Señala el amanecer del tercer día de la acción dramática. La protagonista Gloria se fuga de casa a la noche siguiente, hasta que las noticias de su localización se dan al día siguiente, coincidiendo con el desenlace de la acción y el de la obra misma.

4.1.2.7.2. Esquema secuencial

S0 : Liberación de la mujer casada

F1 Situación inicial: Gloria, huérfana y progresista. vive sometida a sus tíos.

S1 Propuesta de matrimonio del tío Bartolomé.
- F1 Deseo de Bartolomé: tener a Gloria
- F2 . Propuesta matrimonio e intento de violación.
- F3 Rechazo de la propuesta.

F2 (Desarrollo) → S2 Propuesta de matrimonio del joven César
- F1 Deseo de César librar a Gloria del acoso
- F2 Propuesta de matrimonio.
- F3 Gloria acepta la propuesta.

F3 Cierre : Libertad de elección. ejercida.

4.1.2.8. Los personajes

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

GENOVEVA - DON ROBERTO

Es un matrimonio que vive en Madrid. Genoveva es la tía de Gloria, una huérfana, natural de Madrid también, protagonista de la comedia. La esposa tiene cuarenta y seis años de edad, y el esposo, cincuenta y dos. En lo intelectual, se precisa que don Roberto es bachiller. Es un rico burgués que mantiene a su mujer, a sus dos hijos, Antonita y Feliciano, al modista Serafín Finito, a la criada Pilar e incluso, en cierta medida, a su hermano don Bartolomé. Genoveva y don Roberto tratan a su sobrina Gloria como si fuese una esclava. La ofenden en todo momento y, cuando entran en complicidad con don Bartolomé para casarse con la veinteañera, ésta se niega a entregarse al poder de un cincuentón, a pesar de su riqueza. La situación llega a su colmo cuando, una noche, sobre las veintitrés horas, don Bartolomé se

introduce en la habitación de la criatura para aprovecharse a la fuerza

de ella. Los gritos espantosos de la víctima impiden que sea violada, pero los dueños de la casa la echan la culpa, porque existe una especie de complicidad con Bartolomé. Sólo Serafín Finito la defiende y se mete con los que la ofenden y la maltratan. Es ilustrativo la escena donde don Bartolomé se atreve a intentar, según palabras de César Galán, unas "travesurillas" y apela a tan infame probidad:

> *"GLORIA*
>
> *(Da los últimos toques á su yacija, deja en la silla la palmotoria y hace la señal de la cruz.) "Jesucristo crucificado guarde mi casa, mi cama y mi alma." (Levántase y se quita el vestidillo, quedando en enaguas. Al comenzar á desabrocharse la blusa, la detiene un ligero ruido y ve, sorprendida y espantada, que se entreabre la puerta del foro y que por el hueso se introduce una mano.) ¿Quién es? (La mano coge la butaca y la retira.) ¿Qué hace usted? ¿A qué viene usted aquí? (Aparece en el hueco de la puerta la carátula de don Bartolomé con su único ojo entenebrecido, y Gloria instintivamente retrocede y grita con pavor.) ¡No entre usted! ¡No se acerque usted!*
>
> *BARTOLOMÉ*
>
> *(Con una falsa sonrisa.) Pero, muchacha... (Se desliza en la habitación. Luce una abominable "guayabera" de piqué y una elástica roja.)*
>
> *GLORIA*
>
> *(Temblando.) ¡No se acerque usted! (A gritos, despavorida.) ¡Serafín!... ¡Tío Roberto!... ¡Auxilio!..."*[9]

Lo curioso es que cuando llegan los tíos de la víctima, la amonestan en vez de protegerla, siendo Finito el único capaz de amenazar al "saqueador de mujeres", según palabras de César Galán, novio de Antonita:

> *"FINITO*
>
> *(Heroico y majestuoso, apretándola contra su corazón.) ¿Qué pasa aquí? ¿Cómo has entrado aquí?... Bartolomé, si no lo viese, no podría creerlo.*

[9] Ibídem, acto II, *p. 47.*

(Doña GENOVEVA y DON ROBERTO entran por la izquierda. La mujer viene en pantuflas con una falda y un mantón, y el marido se envuelve en una bata.)

GENOVEVA

¿Qué ocurre?

ROBERTO

(Alarmado.) ¡Bartolomé!

FINITO

(Con ironía.) Bartolomé que ha perdido el juicio, que …

BARTOLOMÉ

¡Que va á romperte la crisma, si te metes en lo que no te importa!

FINITO

(En un arranque temerario.) ¡Pero no me quitarás la razón!

BARTOLOMÉ

(¡Idiota!)… (A doña GENOVEVA.) Nada, que entré para llevarme un vaso y no sé qué se imaginó esa virtud.

(Llorosa.) ¡No se entra donde duerme una señorita! Y después de haberla pretendido, mucho menos. ¡No es decente! Eso no se hace con una pobrecita que confía en la caballerosidad de todos.

FINITO

(A punto de llorar.) ¡ Ahí le duele!

GLORIA

Yo duermo aquí sin un cerrojo y sin nada porque no desconfío. Hay caridad, hay educación, hay vergüenza... ¿Qué, me equivoco? Pues si se han acabado los caballeros que se diga, señor; que lo sepa una.

ROBERTO

Ofendes á tu tío y á la casa. Nos ofendes á todos.

GENOVEVA

¡Te iría a comer!

GLORIA

¿Por qué entró? ¿No vió cerrada la puerta?...

GENOVEVA

(Con severidad.) Basta de lloriqueos. Si ha entrado, por algo habrá entrado. No le des pie, paloma

GLORIA

¡Ah! ¡Con que es mía la culpa!

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

GENOVEVA

Ahora no vamos á discutir. Mañana será otro día. (A su marido.) Anda. (Salen por la izquierda.)

GLORIA

(Después de unos instantes de silencio.) No aguanto más, no más, señor. ¡Pobrecita de mí! ¡No más, no más y no más! (Se abotona la blusa y se pone la falda.)

FINITO

(Corriendo hacia el foro y rugiendo por lo bajo.) ¡Charrán!... ¡Voluptuoso!... ¡Impúdico!..."[10]

Como se puede ver, la amargura de Gloria, la protagonista, se hace insostenible en casa de sus tíos. La consecuencia está ahí. Y es inmediata. No es, pues, sorprendente que una hora más tarde, y a media noche, Gloria huya de este medio hostil. Deja la hostilidad del recinto familiar y emprende los senderos de su felicidad. Después de una estancia en Atocha, desembarca a casa de Baldomera, una pudiente madrileña cuyo hijo es César Galán, novio de Antoñita. Digamos, ex novio de Antoñita, puesto que la deja por Gloria.

Allí es donde, convencida de que César la quiere por esposa, le diseña los caminos de sus mejores ilusiones: no trabajar mucho, irse conociendo a su novio, tener el consentimiento de su suegra, regar el jardín de la casa, coger las flores. O sea que Gloria entiende vivir en una especie de jardín paradisíaco, un "locus amoenus".

[10] Ibídem, acto III, *pp. 47-48.*

De cualquier manera, es el inicio de su felicidad, ya que se queda con César, un joven estudiante de treintiún años de edad. Ha acertado a librarse de las garras de Genoveva y de Roberto.

GLORIA

Sería una volver a hablar largo u y tendido de esta bella criatura, dado que la vida de los personajes arriva estudiados aclara la suya. Lo que sí se podría añadir es que es la protagonista de la comedia que justifica esta ojeada. Ha tenido dos pretendientes, el burgués don Bartolomé, tío suyo, de sobra; y el estudiante César Galán, hijo de una rica madrileña, Baldomera. Con este último es con quien se queda para iniciar un proceso matrimonial. Su vida, hecha un dolor en casa de sus tíos, estaba a punto de levantar un proceso judicial, ya que tras su fuga, el Gobierno necesitaba ya a su tío don Roberto para someterle a un interrogatorio. Afortunadamente, resolló antes del amanecer, dando con la silueta de su dicha en casa de su futura suegra, Baldomera.

A través de su itinerario biográfico, se ve que "Parmeno" tiene una visión optimista de la condición de la mujer, y particularmente, de su evolución social. Gloria es una muchacha con ideas progresistas, expresión de un proceso emancipador de la mujer a inicios del siglo XX. Aparte de sus ideas, su nombre es la máxima expresión este progresismo.

4.1.3.El burro de carga[11]

4.1.3.1. Estreno y compañía

Comedia en dos actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro de Cervantes el 4 de marzo de 1912, por la compañía que representaba Ricardo Simó Raso.

3.1.3.2. Dedicatoria

Fue dedicada a Ricardo Simó Raso, uno de los actores más representativos.

4.1.3.3. Ambientación social

Burguesía media baja. El resumen de la obra y el comentario sobre los personaje hacen posible esta lectura social. Observaremos este procedimiento en cada obra a la que nos dedicaremos.

4.1.3.4. Espacio textual diegético

Despacho de Sabas (acto I); ídem (acto II).

4.1.3.5. Resumen detallado

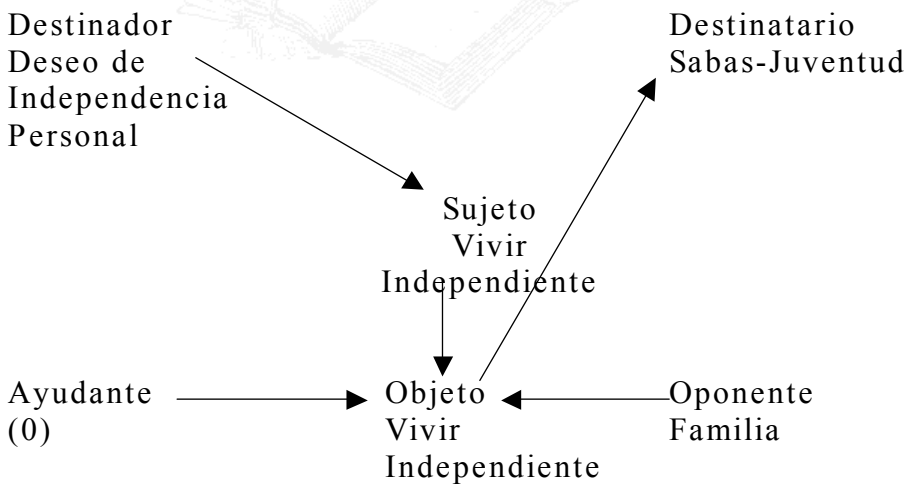
Sabas Cabrejo ha pasado su juventud manteniendo con su sueldo a la familia de la que es hijo primogénito. A los cuarenta años de edad, se decide casarse con Linita. De este modo, entiende librarse de la carga de esa familia y dejar de ser el borrico de la misma. Pero su padre, su padre, Ignacio Cabrejo su madre Ana, su hermana Beatriz Cabrejo y su hermano Ricardo Cabrejo, se oponen al matrimonio. Sabas lo tiene muy difícil porque es de una familia de holgazanes y vacila ante la alternativa de seguir haciendo caso de ella o comprometerse en su vida matrimonial. Sabas trabaja como socio capitalista en una Agencia de Correos, la que administra su dinero es su madre Ana. Así, pues, ella controla bien todos los gastos a fin de que las necesidades de cada miembro de su familia

[11] LÓPEZ PINILLOS, José: El burro de cargas. Madrid: Renacimiento, 1912.

sean muy bien atendidas. La tentación de contraer matrimonio se hace cada vez más irresistible, y Sabas va seduciendo a Linita a lo don Juan Tenorio, porque ella es su ensueño, su primer ensueño, ya que es la primera mujer que desea hasta esta edad. Oportunamente, la situación económica de Sabas ha mejorado, con el aumento de su sueldo, "veinte duros más", con un total de "ochenta duros" al mes. Eso le coloca en el segundo puesto de la Casa; o sea, de la empresa. Hay más esperanza para su ascenso social: si aprende inglés, podrá sustituir a "Míster Simpson", su jefe. Es una evolución que alegra a toda su familia, mientras que suscita dudas e inquietudes de parte de Linita. Ella piensa, y no sin razón, que su familia política no la va a integrar, porque teme que Sabas deje de ocuparse de ella, por Linita. Entretanto, Nemesio Percebea, otro socio capitalista de la Agencia en la que trabaja Sabas, y amigo suyo, se enamora de Beatriz, hermana de Sabas. Pero la aventura no le va a resultar fácil, debido a que Beatriz subraya un obstáculo: el matrimonio debe basarse en el cariño y en los medios económicos de los dos cónyuges. Si la mujer no aportara nada, la trataría como a una criada su marido. Ahora bien, ella es una menesterosa, lo que significa que sería la criada de su marido, condición con la cual no quiere cargar. Nemesio opina que su colega de la Agencia, Sabas, le perjudica mucho en ese negocio. En efecto, adopta la actitud de un sociólogo y deduce que Sabas es el padre de Beatriz, y es también el padre de su padre, en la medida en que "*la paternidá verdadera, hoy en día, es la metálica*". Es decir, quien tiene dinero hoy en día es el padre de todos. Para Nemesio, Sabas no hace nada para que Beatriz sea una mujer feliz desde el punto de vista económico. Por lo demás, casarse con Beatriz sería una forma de aliviar a Sabas la carga que aguanta, dado que es Sabas quien mantiene a Beatriz. Por su parte, Sabas ve que Nemesio es un mal amigo, un egoísta. En suma, todo aquello da rienda suelta a un disgusto entre ambos socios capitalistas, y el asunto queda sin concretarse. Sabas vuelve a lo suyo. Explica a su madre que ha llegado su hora, la de su felicidad, y no importa la edad. Tiene que casarse, lo que supone su verdadera liberación. Critica, de ahora en adelante, el refrán que le decían sus padres; a saber: "El buey suelto bien se lame." Se da cuenta cabal de que sus padres

recurrían a ese refrán para procurar persuadirle que la soltería era mejor que el casamiento. Él ve todo lo contrario: casarse con Linita constituye su verdadera felicidad. Para la madre, el matrimonio de su hijo será un casorio, denominación despectiva con la que decide desanimar a su hijo. Le echa en cara que a los cuarenta años, uno es viejo para casarse. El hijo replica irónicamente que sí, para ser dichoso; pero para trabajar, no lo es. La madre, que está convencida de que su marido, sus demás hijos, así como ella misma viven a expensas de su hijo mayor, considera que el matrimonio de éste será una ofensa si se casa, todos le van a aislar. Beatriz y su madre rompen a llorar, mientras que el padre se pone Sabas Cabrejo se enternece ante ellos y otra vez, se resuelve a no casarse. Es la reconciliación familiar y la resignación de Sabas a su condición de hijo explotado, igual si fuera una bestia de carga. La comedia termina con el perdón que el pretendiente pide a Linita por haberle hecho falsas promesas . la acción de esta comedia ha tenido una duración de dos días aproximadamente.

4.1.3.6. Esquema actancial



I.3.7. La acción en Madrid

4.1.3.7.1.Tiempo textual diegético

La duración de la acción es aproximadamente de tres días como máximo, y transcurre en verano.

4.1.3.7.2. Esquema secuencial

S0: Fracaso de tentativa de liberarse de la presión de la institución familiar

F1 Situación inicial: Sabas, hijo mayor, mantiene a toda su familia.

F2 (Desarrollo) → S1:Tentativa de matrimonio

F1 Promesa de matrimonio a Linita

F2 Presión en contra de toda la familia mantenida

F3 Ruptura de compromiso

F3 cierre :Libertad personal. coartada por la presión familiar

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.3.8. Los personajes

ANA

Esposa de Ignacio Cabrejo, tiene sesenta años de edad. Es una mujer gorda, con el pelo canoso. Lleva una falda gris y una blusa granate. Es madre de tres hijos: Sabas Cabrejo, Ricardo Cabrejo y Beatriz Cabrejo. Mujer holgazana y codiciosa, como el resto de los miembros de su familia, vive a expensas de su hijo mayor; y junto con los demás, le han convertido en un "burro de carga", porque en vez de sacar beneficio del trabajo de los padres, el hijo se ve obligado a desempeñar una pesada responsabilidad que arrastra desde hace cuarenta años. Se puede contemplar a la madre y al hijo discutir a propósito de ese asunto en estos parlamentos:

> *"ANA*
>
> *De tonto que es. (A Sabas.) Porque esa rata por ti es muy novelista. Y como te ha mareao, y como la carga de la familia te pesa ya...*
>
> *SABAS*
>
> *(Queriendo desechar la melancolía.).No, no me pesa. Y no la aumentaré. (Suena el timbre.) Y ahora, por favor, dejadme solo. Es Linita. Quedó en venir."*[12]

Al sentir que el matrimonio de su hijo iba a resultar perjudicial en lo referente a su manutención, Ana se opuso a él, dando a entender a su hijo que era ya viejo para casarse:

> *"ANA*
>
> *¡Tú! (Haciendo pucheros.) Porque te he dicho, por tu bien, que tiés cuarenta años."*[13]

[12] Ibídem, acto III, *p. 265.*
[13] Ibídem, acto III, *p. 257.*

En resumidas cuentas, Ana contribuyó a que la intención de su hijo de librarse de la carga familiar para su felicidad fuera sin salida alguna. Su marido actuó de la misma manera.

IGNACIO CABREJO

Es el esposo de Ana y tiene tres años mayor que ella. Su descripción ofrece una imagen divertida: tiene el bigote chamuscado, lóbregas las cejas, amoratada la nariz y canoso el cabello. Se mueve a lo chulo. Es más: el pantalón se le ciñe a las nalgas y al talle la cazadora, lleva un pañolito rojo al cuello y exhibe sobre la panza una cadena que le podría servir de grillete. Le falta la mano diestra. O sea, es manco. Es tan codicioso y perezoso como su mujer. Y no en poca medida obró para la explotación despiadada de su propio hijo. Sus demás hijos son los mencionados en el apartado anterior, los cuales comparten íntegramente su vida. Vamos a hablar del que lleva una vida similar a la de un animal de carga.

SABAS CABREJO

Hijo primogénito del matrimonio Ignacio Cabrejo y Ana, ha cumplido ya los cuarenta años de edad. Hermano de Beatriz Cabrejo y de Ricardo Cabrejo, es socio capitalista de una Agencia de Correos. No tiene una vida feliz. La holgazanería de sus padres y sus hermanos es la causa primera de su desgracia. Es sinónimo de animal de carga, metáfora que se explica por la analogía a la vida que lleva en la familia de sus padres. Empezó a trabajar desde niño para mantener a una familia en la que no era ni padre, ni heredero, sino un simple hijo, y esa responsabilidad le sorprendió a los cuarenta años, sin la menor posibilidad de casarse. Desde entonces, su vida le parecía una verdadera carrera de obstáculos y de desgracia; pues a pesar de que su trabajo le daba para prosperar, a causa de su familia, no sacaba finalmente de él ningún provecho, salvo el de ocuparse de dicha familia. Sus lamentaciones quedan consignadas en la respuesta que da a su madre cuando ésta intenta persuadirle que no es el

matrimonio lo único que hace a uno feliz, ni siquiera la juventud, sino que uno tiene más opciones en la vida, el hijo expresa su disconformidad respecto a la postura de la madre que no tiene otra meta que avasallarle y someterle a su control:

> *"ANA*
>
> *Hay muchas maneras de ser feliz. Y cuando pasa la jubentu...*
>
> *SABAS*
>
> *(Excitándose.) Pero, yo, ¿he sido joven alguna vez? ¿Cuándo he sido joven... cuando estaba amarrado a la carnicería desde el alba hasta el obscurecer ¿era yo joven? Cuando me reventaba, copia que copia yo joven...? En contar pocos años únicamente, no consiste la juventú. Para mí ser joven es tener alguna libertá, alguna tranquilidá, ganas de refrescarse el corazón, alegría par olvidar en ciertas ocasiones el peso que se arrastra... Eso, y guardar siquiera una ilusión. Y yo, así, no he tenido juventú hasta ahora."*[14]

Lo curioso es que, a pesar de ver de claramente que su familia le ha convertido en un animal de carga, Sabas acepta finalmente resignarse a tal condición, pretendiendo disfrutar de ciertas satisfacciones de la misma. Tal vea sea el recurso más burlesco de esta comedia esa resignación llena de esperanza del hijo:

> *"SABAS*
>
> *¡Madre...! ¿Qué he de pensar...? Me has recordado mi obligación. Y cumpliré con mi obligación, porque, aunque no lo parezca, el ser un borrico proporciona también sus satisfacciones."*[15]

De todas formas, la vida de Sabas Cabrejo sirve de argumento cabal al dramaturgo para denunciar y criticar, aunque con un tono cómico, esa clase de abusos, o explotación en la sociedad en la que

[14] Ibídem, acto *II, p. 256.*
[15] Ibídem, acto II, *p. 272.*

vivió. La verosimilitud en la presentación de los hechos es la que hace pensar en la sociedad del dramaturgo.

Existe otros personajes que no entran forzosamente en el esquema actancial originado de la trama de esta comedia. Se trata de ISABELO, un mozo limpio, de veintisiete años de edad, cuya manera de vestirse da risa a la gente. Por ejemplo, se pone un gabán caricaturado, p.182. está también INÉS BARBÓN, de veintidós años de edad, hija del diputado provincial de quien tantas cosas malas dice la gente, p.177. por fin, se puede mencionar a TECLA, joven de treinta años de edad, trabaja como criada en casa de Ignacio Cabrejo; o, mejor dicho, en casa de Sabas Cabrejo, si se tiene en cuenta la responsabilidad que incumbe a ese hijo desgraciado. TECLA es otra víctima, al caer en manos de una familia de perezosos. Cumple con plena dedicación y toda humildad su trabajo de criada.

Como en las demás obras estudiadas, esos personajes reflejan una problemática social que preocupa al dramaturgo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.4. La casta[16]

4.1.4.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro Español el 13 de marzo de 1912, por la compañía encabezada por Dolores Bremón.

4.1.4.2.Dedicatoria

La dedicó a don Manuel Martínez Conde.

4.1.4.3. Ámbito social

Pequeña burguesía

4.1.4.4. Espacio textual diegético

Jardincillo del caserón de los Lagines (acto I); galería en casa de los Lajines (acto II); ídem (acto III).

4.1.4.5. Resumen detallado

Clara Valdemar, muchacha de una noble cuna, se casó con José Lajín, procedente de una baja extirpe social. No sólo ese hecho disgusta a su padre don Felipe Valdemar por parecerle una deshonra, sino que la joven y noble criatura se ve martirizada por los atropellos y las indelicadezas con los que choca en su nueva familia. Ello provoca una crisis sentimental que hace que la joven esposa amenaza con separarse de su esposo para ir a buscar su felicidad fuera del hogar. Ese problema se engrandece hasta el punto de que opone a las dos familias políticas: la familia de Clara, que es la de Los Valdemar, y la de José, que es la de Los Lajín. Los Lajín habían sido, años atrás, súbditos de Los Valdemar. Precisamente, el abuelo de José Lajín, don José Lajín, y su padre, Rufino Lajín, habían sido criados de don Felipe Valdemar. Cuando José Lajín que

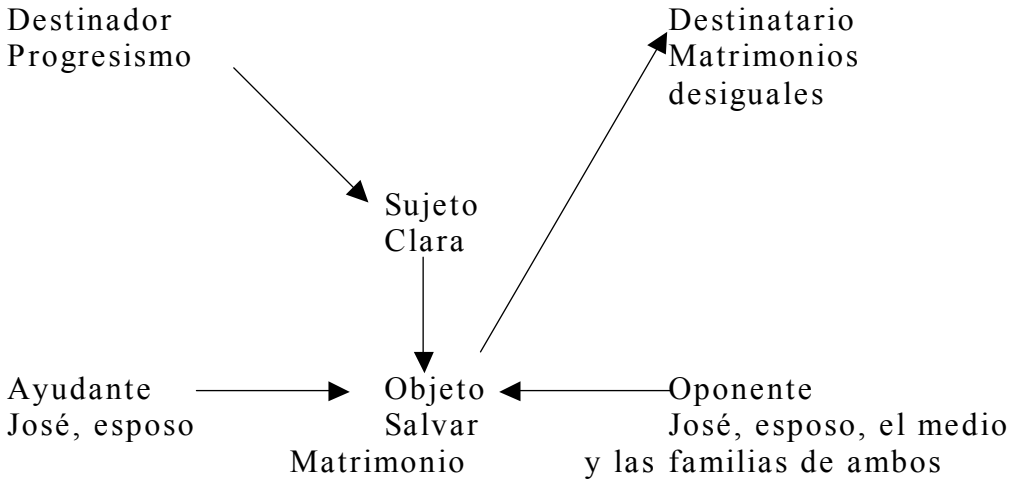
[16] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.

es hijo de Rufino Lajín contrae matrimonio con Clara Valdemar, hija de don Felipe Valdemar, éste se ve humillado ante la idea de que el marido de su hija es el hijo de los que habían sido sus criados. Es, para él, una deshonra. Sin embargo, al mismo tiempo, observa que el marido es un joven con estudios, con carrera, lo cual le confiere una consideración inédita no sólo en su familia, sino en su sociedad. Ambas familias viven en Benalcázar, pueblo ficticio de Andalucía. Dos años después de la boda, Clara Valdemar se desilusiona con su marido al comprobar que aunque es un hombre leído, es tan bruto como todos los de su casta. El propio marido lo reconoce y achaca la culpa de sus malos modales a su familia. José Lajín había estudiado en el mismo pueblo, sin ir a la ciudad, y quedó impregnado de la cultura del medio: hombres borrachos, brutales, cuya única ocupación es trabajar en las fincas rurales, como son los olivares de José Lajín y su padre Rufino Lajín. Junto a esos hábitos, hay que señalar que el matrimonio se entiende dentro de la casta de Los Lajín como un sistema patriarcal en el que el hombre es la cabeza de familia y la mujer vive bajo su absoluto dominio. Clara, que viene de una familia noble, no estaba acostumbrada a vivir a lo campesino, como ir a coger las aceitunas a diario; tampoco había aprendido que la vida de una mujer se limita a obedecer a su marido y a dedicarse exclusivamente a los quehaceres de domésticos. No puede amoldarse a ese primitivismo y, al cabo de dos años, la vida le parece tan pesada que tiene la impresión de haber aguantado más de diez años a su marido. Valora la idea de que las cosas humanas tienen un límite; por lo tanto, su paciencia también tiene límite. La necesidad para ella de buscar una salida a su condición de mujer abusada, de reconquistar su dignidad, de salir de esta casta, de este infierno, se impone. Pero nada es fácil para ella. Los demás miembros de la familia de su marido la odian y lo hacen todo para que sufra más. El caso de Pepa, la prima de José Lajín, es uno de los más denunciados. Acaba peleando con Clara, porque piensa que tiene tantos derechos sobre ella como su esposo. Jesusa, la suegra de Clara, es otra protagonista de este enredo matrimonial. Para ella, Clara es la que rompió la paz en su familia. Jesusa dice que su nuera reúne todos los requisitos que hacen que una mujer sea mala e inútil: no sabe trabajar en el campo; no sabe recoger

una casa, ni cocinar; no quiere cuidar a su abuela Tía Curra, La Pulga; no se somete a la autoridad de su marido y, peor aún, es una mujer estéril que no ha podido dar a la familia a un nieto. Para Jesusa, esos requisitos son los que constituyen el ideal de mujer que su nuera debe contemplar. Pero, no va a ser así. Clara se da cuenta de que está considerada como un "bicho raro" y se niega a definirse así. Su primera actitud es poner a su padre don Felipe Valdemar al tanto de su vida hecha un caos en su hogar. Su padre intenta recordarle los valores como es la paciencia y la reflexión, aconsejándola que tenga paciencia y que reflexione antes de tomar una decisión. Su hija le expresa su hartazgo y la imposibilidad para ella de adaptarse a la educación de la familia de su marido. Cuando don Felipe se entera de que su yerno pega a su hija después de emborracharse y le dice toda clase de ofensas, cambia de opinión y se resuelve a sacar a su hija de la casta en que se metió. Ante la resistencia de su yerno de ceder a Clara, don Felipe le acomete. Adrián Valdemar, hermano de Clara, apoya a su padre amenazando a su cuñado José Lajín. Pero Clara se interpone en el medio, ayudada de Gervasio Valdemar, hijo de don Felipe y hermano de Clara y de Adrián. A pesar de ser de Los Valdemar, Gervasio actúa siempre en pro de su cuñado José Lajín y para una reconciliación del matrimonio. Clara y Gervasio impiden el desastre. A continuación, José Lajín encuentra a su prima Pepa y le aconseja que pida perdón a su mujer, por lo de la pelea. Pese a una inicial resistencia, Pepa consiente seguir el consejo de su primo. Por otra parte, se entrevista con su mujer, invitándola a aceptar el perdón de su cuñada Pepa. Clara se niega en redondo. Para ella, será una forma de arrepentirse y de humillarse. El padre de Clara, don Felipe, vuelve a provocar un encuentro entre su yerno y él. Le pide que separe a Pepa de Clara; ya que ambas viven en la casa de Rufino, padre de José Lajín. En la misma es donde viven el propio José Lajín, su madre Jesusa, sus abuelos Tía Curra, La Pulga y Tío don José Lajín. Y allí suelen ir unas amigas de Clara y de Pepa, como son Dionisia y Paula. José Lajín no acepta separar a las dos criaturas que son todas importantes para él: una, su mujer, otra, su prima. Ambas relaciones tiene una importancia destacada par el joven marido. Entonces es cuando don Felipe decide llevar a su hija. Está apoyado por

su hijo Adrián Valdemar. La propia Clara se opone a la decisión de su padre y traduce la necesidad de seguir compartiendo la vida con su compañero sentimental. Su padre llama su atención sobre el resurgimiento de nuevos atropellos e indelicadezas de su marido, pero la postura de Clara es irreductible. Ante el intento y el empeño de don Felipe de llevar a su hija a la fuerza, Rufino Lajín le echa de su casa, y con él, su hijo Adrián. Sabiendo que la casa de Rufino había pertenecido antes a don Felipe, éste recuerda ese hecho al actual propietario. Pero Rufino le replica que ganó la casa honradamente. Clara consigue así menospreciar la autoridad de su padre, que sale y se va, decepcionado. Entre Clara y su marido, Clara le recuerda la necesidad para ella de vivir en paz y digna. Defiende con ahínco ese deseo. En cuanto a su marido José Lajín, expresa su voluntad de cambiar y mejorar su conducta para con ella. Pero ella le exige una cosa: salir de Benalcázar. Este proyecto es difícil para José Lajín, que no mira con buenos ojos lo de separarse de su familia y abandonar las fincas de su padre, futuro caudal suyo. Finalmente, el matrimonio acuerda ir a vivir en la Capital. Es la salida de la casta, la destrucción de la misma con sus valores primitivos. Es una actitud reformista por parte del dramaturgo. Es la valoración del juicio de la mujer como requisito importante para su proceso emancipador en la sociedad. Es la destrucción de los sistemas patriarcales donde sólo el hombre hace prevalecer su opinión. Es la toma de conciencia de la necesidad de buscar la igualdad entre los dos sexos.

4.1.4.6. Esquema actancial



4.1.4.7. Acción en un pueblo del Sur de España

4.1.4.7.1. Tiempo textual diegético

La acción dura un solo día de mayo, o sea, en plena primavera.

4.1.4.7.2. Esquema secuencial

S0 : Salvación del matrimonio entre desiguales

F1 Situación inicial: Matrimonio de Clara, noble, con José, hijo de criados

F2 (Desarrollo) → S1 Desavenencias y conflictos con ambas familias

F1 Tentativa de reconciliación por iniciativa de la familia de José Laín

F2 Toma de conciencia de los cónyuges del atraso del campo

F3 Los cónyuges deciden irse a vivir en un medio desarrollado

F3 Cierre: Salvación del matrimonio por decisión de Clara - con traslado del pueblo a la ciudad.

I.4.8. Los personajes

Los personajes de esta comedia pertenecen a dos familias políticas, Los Valdemar y Los Lajín, principalmente.

Los Valdemar

DON FELIPE VALDEMAR

Es un hombre de cincuenta y cinco años de edad. Tiene el pelo y la barba canosas. Su traje oscuro es de corte señoril empuña un látigo de montar rematado por una bola de hierro. Todo eso es el reflejo de su buena colocación social: es un burgués, inicialmente rico, pero que va perdiendo su caudal, y con él, su influencia. La mayoría de los personajes de la obra están subordinadas a su influencia, o lo estaban, como fue el caso de Los Lajín, ya que Rufino Lajín y su padre don José Lajín fueron criados de don Felipe. Desde el punto de vista moral, don Felipe se caracteriza por sus ideas conservadoras y sus puntos de vista intransigentes. Por ejemplo, se muestra patriarcal respecto del matrimonio de su hija Clara Valdemar. Primero quería que se casase con un hombre de una noble cuna, como la suya, pero la hija le llevó la contraria, contrayendo matrimonio con un hombre de su antojo, José Lajín. Don Felipe llamó el matrimonio de su hija "casorio" y, en vez de decir que se enamoraron, para él, "se enamoriscaron". El disgusto de este personaje opulento en cuanto a su familia política se debe precisamente a que su yerno es de una familia de una clase social baja, puesto que sus padres habían sido súbditos de su suegro. Eso puede ilustrarse con la siguiente conversación de don Felipe con el padre de su yerno, Rufino Lajín:

> *"DON FELIPE*
>
> *Con orden. Recordarás cómo acordamos el casamiento. Parece que José, durante la temporada que pasó mi hija en el Herrumblar la engatusó*
>
> *RUFINO*
>
> *O ella á él, don Felipe. No rebajemos.*
>
> *DON FELIPE*
>
> *(Con severidad.) Sin orgullo, Rufino. (Apaciblemente.) El caso fue que se enamoriscaron, que me diste la noticia, y que, como era natural, no me entusiasmé. Hay ciertas cosas que, aunque no denigren no agradan,*

y yo no iba á olvidar de sopetón que el novio de mi hija era hijo de un hombre que me había limpiado las botas."[17]

A continuación, Don Felipe no se resiste a hacer alarde de su orgullo y de su linaje, mientras que trata con desprecio a su yerno, que no merecía la mano de su hija. Para replicarle, el padre de su yerno no vacila a subrayar que don Felipe contó con el caudal de su yerno para transigir con el lazo matrimonial:

"DON FELIPE

... Mi hija merecía un hombre de mejor cuna que José; pero como se encaprichó y el mozo parecía honrado...

RUFINO

Y ¿nada más que su honradez le hizo cerrar los ojos, don Felipe? ¿No pensó usté que la criatura tenía que heredá algunas talegas?...Porque así es el mundo.

DON FIDEL

Y ¿por qué no había de pensar en el dinero?... Sí; me convenció el dinero, me alegró la idea de que mi Clara volviese á entrar como dueña en los dominios que fueron míos y que hoy te pertenecen. Pero... y aquí está el pero que no podía faltar, eché unas cuentas que no me han salido."[18]

No es pues de extrañar, que con el orgullo de don Felipe y la mentalidad conservadora que le animan, se resuelva a separar a su hija de su marido, intentando así poner fin al matrimonio. Quiere dictar e imponer la conducta a su hija, decidir en cuanto al hombre que le convenga; por si fuera poco, quiere ser él el protagonista de la felicidad de su hija. Desgraciadamente para él, Clara se ha emancipado ya, de modo que no se deja influir ni por su propio padre. Reflexiona por sí misma y sabe subsanar sus problemas. Con que convierte en vanos todos los esfuerzos que su padre despliega por acabar con su matrimonio.

Don Felipe Valdemar, además de tener Clara Valdemar como hija, tiene otros dos hijos: Adrián Valdemar, treinta años, y Gervasio Valdemar, treinta y dos años de edad. Respecto al litigio matrimonial que ha opuesto a las dos familias políticas, Adrián y su padre han sido los

[17] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit. acto II, *p. 30.*

que han actuado en contra del matrimonio. Gervasio, por su parte, se ha inclinado siempre al lado de la consolidación del mismo. Pero su hermana, la interesada y protagonista de la obra, no ha dejado ni un instante de defenderse, de mostrar que tiene una personalidad propia.

CLARA VALDEMAR

Hija del burgués don Felipe Valdemar, tiene veintiocho años de edad. Muchacha emancipada, la descubrimos como protagonista. Vivió con plena dignidad en su familia, debido eso a la holgura de su padre. Tenía la ilusión de seguir viviendo así con su marido, pero no bien llegó a su familia política, chocó con la hostilidad más repelente. Su suegra Jesusa, su prima Pepa, su abuelo político José Lajín, su abuela política Tía Curra, La Pulga, no la querían nada. La educación que ella había recibido en casa paterna era totalmente diferente de la que encontró en su familia política. Aparte de que tenía que convivir con todos eso enemigos, tenía que aprender la vida rústica, la de los trabajos campestres, y la borrachera de su propio marido, José Lajín. La solución, para ella, no era separarse de su marido, como lo preconizaba su padre, sino cambiar marcharse su marido y ella del pueblo de Benalcázar para irse a vivir en la Capital. Eso era salir de la casta rústica de su marido, y mejorar. E una salida que traduce las ideas reformistas de "Parmeno". Pues es de señalar que José Lajín es víctima de la influencia del medio circundante. La casta enlaza así con lo que fue el Naturalismo. Separarse de dicho medio es romper con las ataduras del primitivismo que le pervierte y le malea. Esa decisión de las depravaciones del pueblo, de la casta, está contenida en los siguientes propósitos de José a través de los cuales informa a su suegro don Felipe de la reconciliación con su mujer y de su traslado con ella a la Capital:

[18] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 31.*

"JOSÉ

(A don Felipe.) Pues aunque usted no lo crea, Clara, con toda su dignidad, no quiere salir de la casa de su marido.

DON FELIPE

¿De la casa de un marido que la ha tratado como á una cualquiera?... ¡No es cierto! Conozco á mi hija.

JOSÉ

(Rojo de vergüenza y de ira.) Repórtese usted, don Felipe. ¡Por el amor de Dios, repórtese usted! Yo no soy un hombre acostumbrado á mentir ni á tolerar que le digan embustero. Clara no desea separarse de mí. Clara no ha pensado en cometer la vileza de abandonarme. Hemos tenido una riña, pero una de esas riñas que no logran evitar ni las personas que más se quieren, y que cuando pasan las unen en vez de desunirlas. Y así, más unidos que nunca estamos, y por cariño ella cede en lo que debía ceder, y yo cedo en lo que era justo que cediese. De aquí en adelante no viviremos en Benalcázar, sino en la capital. Abriré bufete..."[19]

Las declaraciones precedentes del marido son tan evidentes, que la postura de la mujer las apoya.

En efecto, ante la incapacidad del padre de separarla de su marido, Clara le echa en cara el cariño que la une a José y que justifica su dicha y su existencia:

"DON FIDEL

No me llames otra vez si te maltratan... No te quejes. ¡Quédate ahí!

CLARA

¡Si le quiero, papá! (Abrazándose á José, sollozando.) ¡Si no podría vivir sin él! "[20]

La emancipación de la mujer se da aquí mediante el tema del matrimonio de Clara con el cual se ve a esta criatura capaz de destruir el sistema patriarcal del matrimonio y de decidir por sí misma, así como sus mañas de influir en la conducta de su marido.

[19] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 51.*
[20] Ibídem, acto III, *p. 54.*

LOS LAJÍN

JOSÉ LAJÍN

Es el personaje a quien vamos a dedicar nuestra atención en la familia de Los Lajín. Pues la acción de la obra, que parte de la protagonista Clara, se revierte en él, en cuanto marido suyo. tiene treinta y cuatro años de edad. Se graduó de Licenciado, pero a causa del hecho de que realizó sus estudios en el pueblo, sufre la influencia del medio social en que vive: es brutal, se emborracha de vez en cuando, y tiene inclinaciones a avasallar a su mujer. Por otra parte, la obliga a trabajar en el campo, condición sin la cual la familia no integra a la nuera, nos referimos sobre todo a sus suegros. José deja patente esa influencia del medio en que vive en el parlamento siguiente.

> *"JOSÉ*
>
> *Sin fuerza de voluntad. Esa es mi llaga.*
>
> *CLARA*
>
> *Y ¿no podrías adquirirla y modificarte?... Con una chispita de paciencia... (Desalentado.) No.*
>
> *CLARA*
>
> *¡Bah! ... Con energía...*
>
> *JOSÉ*
>
> *No. ¿A qué engañarte? Nunca me he querido contener más que hoy... Y sin embargo ... A la más leve contradicción, mis nervios y mi sangre se alteran, y me ciego y me precipito. Algunas veces me figuro que no soy yo el autor de todas mis atrocidades sino mi casta entera, mis abuelos - mozos de labor, gañanes, ¡esclavos! - que resucitan en mí, y que, ahora que pueden gritar, gritan."*[21]

Sabiendo que la influencia del medio ambiente es un de los rasgos característicos del Naturalismo, hemos podido ver en La casta de "Parmeno" una expresión sumamente naturalista.

[21] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto, III, *p. 45.*

Lo admirable, y en esto radica el mérito de Clara, es que es esta criatura la que se presenta como el remedio a la patología que supone el comportamiento de José Lajín. En la medida en que consigue sacarle de su casta, que le ha pervertido, y le lleva a un nuevo mundo en el que no ha vivido todavía y que supone tener valores educativos ideales, la capital.

Estamos en condiciones de darnos cuenta de que "Parmeno" refleja en su personaje la herencia naturalista. Efectivamente, la influencia del medio ambiente como rasgo del Naturalismo, repitámoslo, está presente en el personaje José Lajín. Por eso, el título de la comedia, La casta, cobra un matiz despectivo a lo largo de la acción.

Un hecho notorio que no se puede pasar por alto, es el caudal del padre de José Lajín, Rufino Lajín, que se cifra en su casa y su parcela de tierra y sus olivares eran antes bienes del terrateniente don Felipe Valdemar. Como son ahora de Rufino Lajín, pensamos en un reparto debido de la tierra a sus antiguos propietarios que supuso la reforma agraria de principios del siglo XX. Es en la discusión que opone don Felipe a Rufino donde se trasluce esa enmienda de la tierra:

> *"DON FELIPE*
>
> *(Con desdén.) Los dos. Y estoy resuelto á no oír más que llamen ladrona á mi hija los que se enriquecieron con lo que me perteneció.*
>
> *RUFINO*
>
> *(Amenazador.) ¡Honradamente! ¡Sin robar!"*[22]

Esa ganancia de la tierra por parte de Los Lajín es un indicio de la reforma agraria que López Pinillos sostiene y defiende. Dicho de otro modo, ese paso de la tierra de don Felipe a Rufino deja ver en filigrana el derrocamiento del régimen caciquil, puesto que don Felipe Valdemar es un cacique, un terrateniente, pero cuya influencia va aflojándose.

[22] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 41.*

4.1.5. El pantano[23]

4.1.5. 1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Español la noche del 16 de mayo de 1913, por la compañía que encabezaba José Tallaví.

4.1.5. 2. Dedicatoria

"A José Tallavía

"Parmeno"."[24]

4.1.5. 3. Ambientación social

Pequeña burguesía del medio rural y proletariado agrícola.

4.1.5. 4. Espacio textual diegético

Comedor en casa de doña Carmen. Es una habitación amplia y alegre (acto I); ídem (acto III); el patio de la casa (acto III).

4.1.5. 5. Resumen detallado

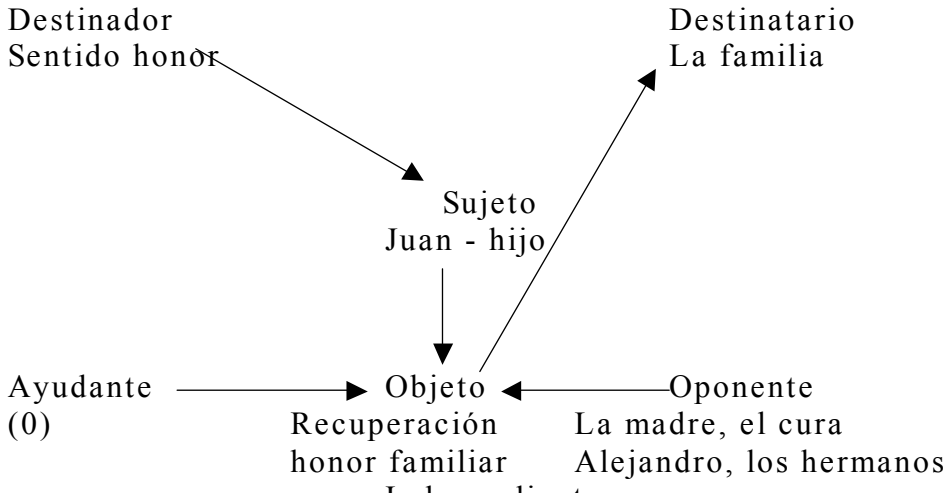
Juan, el hijo mayor de una familia burguesa vuelve a su casa después de una larga estancia de diez años en Londres. La situación actual de su familia es sobrecogedora y escandalosa para él: su padre se ha enfermado y su madre, doña Carmen, se ha enamorado de don Alejandro, terrateniente y alcalde del pueblo. Éste ha despojado ñ don Juan, padreode Juan y marido de doña Carmen de sus bienes. Entre las cuales sus fincas, y se ha hecho dueño de su caudal. Vive, desde entonces, en amancebamiento con doña Carmen, pretextando que es el protector de esta familia. Por lo demás, se ha hecho dueño de su caudal. Vive, desde entonces, en amancebamiento con doña Carmen, pretextando que es el protector de esta familia. Doña Carmen ha convencido a sus demás dos

[23] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913.
[24] Ibídem, acto I, *p. 5.*

hijos, Enrique y Arcadio, de su paternidad y los tres han integrado a don Alejandro en la familia, como marido y padre. Juan quiere que su padre recobre su salud, pero eso es casi imposible. Además, le duele mucho el hecho de que su padre es víctima de malos tratos de parte de su madre; y por fin, quiere recuperar el caudal de la familia haciendo que don Alejandro deje de ser el administrador de dicho caudal. Pero antes, la actitud de Juan es la de un acusador: acusa a su madre de ser una mujer adúltera, cuidar a su marido enfermo y de dejar el caudal de la familia en manos de un "verdugo". Por otra parte, acusa a sus hermanos de acoger como padre a un hombre que se acapara de los bienes de la familia, les reprocha la complicidad con su madre. En el pueblo, nadie ayuda a Juan a alcanzar los objetivos que se ha fijado. Don Alejandro considera que Juan le ofende, le censura y le critica; o sea que está predicando atrocidades contra lo que se ha pensado y se ha respetado hace siglos. Por lo tanto, él tiene que combatir furiosamente a Juan. El cura del pueblo, don Sebastián, opina que Juan ha sido pervertido en Londres, "pueblo de herejes, Babilonia corrompida". Le aconseja que se vaya del pueblo, ya que trae otras ideas, por consiguiente, otras ideas, otro modo de ver. Doña Carmen, por su lado, se queja de la novedad que está trayendo su hijo de Londres. Astuta y reconciliadora, propone a su hijo que se case con María Pepa, la hija de su amante don Alejandro. Juan rechaza tal oferta, aunque María Pepa está enamorado ya de veras de él. En cambio, Juan intenta convencer a su madre y a sus hermanos que se vayan del pueblo, que él considera como una "cárcel"; o lo que el igual, el "pantano" del que urge salir. Se marcharían entonces a Inglaterra, pueblo civilizado donde le proponen un sueldo soberbio y donde, con dinero o sin dinero, vivirían felices. Se desprenden entonces dos actitudes una conservadora, clásica, tradicional, la de doña Carmen y sus demás dos hijos, la de don Alejandro y del párroco don Sebastián por una parte, y por otra, la actitud progresista, la de Juan. Diríamos que es una actitud reformista por parte de "Parmeno". Juan quiere reformar, renovar las mentalidades de su pueblo, las costumbres del mismo. Todos sus familiares tachan sus ideas de quiméricas y se niegan a seguirle. Juan vacila entre marcharse y quedarse. Esta reticencia se debe al estado achacoso de su padre. De

súbito, echa a pelear contra Ángel, el criado cuyo trabajo consiste en cuidar a don Juan. Juan, el hijo, observa que el criado no hace sino maltratar a su padre y provoca una pelea entre el criado y él. Además, le despide, cuando menos lo esperaba el desgraciado criado. Juan observa que el pueblo resulta tan destruido, que todo lo bonito que fue es ahora una fuente de recuerdos fastidiosos. Así es como su diálogo entre María Pepa y él se convierte en un cuadro poético. O sea, Juan recuerda con nostalgia cuantos pájaros tantos había dejado en su campo, pero cuyo rastro no puede divisare ahora en su vuelta. Es la nostalgia derivada de una destrucción ecológica que incluye la fauna y la flor. María Pepa intenta consolarle, pero la emoción de Juan es cada vez más creciente, cuando María Pepa le informa de que don Alejandro, Arcadio y Enrique los habían matado en respetabilidad. El lirismo que se desprende de esta conversación llena de recuerdos que demuestran el apego de Juan a su tierra, a su terruño, lo convierte todo en un hermoso cuadro poético. Es cierto que pese a su férrea determinación de sacar a su pueblo adelante y de abandonarlo, Juan no puede romper el lazo que le une a él, por lo menos desde el punto de vista ideológico. Juan es el iniciador ideológico y potencial de su pueblo. Los cazadores de los múltiples pájaros que había en el pueblo son, para Juan, unos malhechores crueles. El valor ecológico de los líricos recuerdos de Juan radica en la necesidad de mantener y proteger la fauna y la flor de su pueblo. Cuando ve que sus intentos de sacar a su familia de este pueblo bruto, sin educación, resultan infructuosos, deniega de todo: de su madre que no ha sabido mantener su matrimonio y que ha hipotecado el caudal de la familia, de sus hermanos que son cómplices de su madre, del pueblo entero que se queda irreductible en sus hábitos retrógrados, como es la fingida cultura de sobreprotección que asume don Alejandro. Juan emprende resueltamente el camino de Inglaterra, dejando a su pueblo la silueta de un hijo que mira el futuro con ideas claras y avanzadas, símbolo de una evolución anunciada.

4.1.5.6. Esquema actancial



4.1.5.7. Acción en un pueblo del mediodía de España

4.1.5.7.1. Tiempo textual diegético

La acción transcurre entre finales del verano y principios del invierno, y precisamente en el mes de septiembre. Se incluye, por lo tanto, la fragmentación días y noches; mañanas y tardes.

4.1.5.7.2. Esquema secuencial

S0 Fracaso en la recuperación del honor familiar.

F1 Situación inicial: La madre de Juan - ausente éste- vive amancebada con el terrateniente Alejandro.

F2 (Desarrollo) → S1 Vuelta de Juan - hijo de Inglaterra

F1 Juan-hijo se entera de la situación escandalosa de su familia

F2 Tentativa de Juan - hijo : llevarse a su familia a Londres

F3 Oposición familiar

F3 Cierre :Regresa solo a Londres sin modificar la situación inicial.

4.1.5.8. Los personajes

JUAN

Ha cumplido ya los 33 años de edad. Hijo primogénito de doña Carmen y don Juan, tiene el rostro mustio y la frente severa. En la palabra y en el gesto, revela un cansancio incipiente. Viste con elegancia. Sus hermanos son Enrique, de 28 años de edad, y Arcadio, de 26. Es culto, con la categoría de Ingeniero. Pasó diez años fuera, en Londres, los cuales han contribuido a su actual metamorfosis: ya no tiene las mismas ideas que la gente de su pueblo e intenta provocar un cambio hacia delante. Critica a su madre, adúltera y autora de los duros golpes que sufre don Juan su marido. Es apóstol e iniciador ideológico del derrocamiento y hundimiento del sistema del caciquismo que encabeza don Alejandro, poderoso terrateniente y alcalde del pueblo. Pero el hijo evolucionado no deja de expresar claramente su ideario reformista y renovador:

> *"JUAN*
>
> *He dado con la única idea que puede resolver esta situación. (Con entusiasmo.) Trabajar todos juntos, fuera de aquí, fuera de este pantano que nos asfixia."*[25]

Su madre, doña Carmen, es la causa primera del despilfarro del caudal de la familia.

DOÑA CARMEN

Lo piensa todo desde lo alto de sus cincuenta años de edad. Esposa de don Juan, madre de Juan - hijo, de Enrique y de Arcadio. Es de apariencia joven, lozana, viste con sencillez aunque con coquetería. Esa descripción no es nada gratuita, porque la mujer va a dejar a su esposo para amancebarse con el terrateniente, el alcalde don Alejandro. Además, va a trasladar a sus manos y a su poder el caudal de su familia, con el consentimiento expreso de sus dos hijos que viven con ella. Es una mujer

[25] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Op. cit., acto III, *p. 49.*

inculta que pone la vida de su familia en peligro. Conservadora, es, por otra parte, corta de alcances, dado que se opone a todo espíritu de progreso. Citemos, a modo de ejemplo, el parlamento que hace resultar esa mentalidad de Carmen:

> *"CARMEN*
>
> *Claro. Antes el mundo era mejor. Ahora ... tanta novedad, tanto progreso ... ¿Para qué? Y aquí estamos seguros. Este pueblo es como un pozo muy grande, muy grande, donde hubiese campos y donde entrara el sol. Sí; la vida pasa atropellada por lo alto, junto al brocal que nos defiende."*[26]

Pasa su tiempo acusando a su marido, sin demostrarlo, de haberla sido infiel e irresponsable. De todas formas, Carmen ha chocado con las ideas progresistas de su hijo Juan, lo cual ha acarreado una crisis no sólo familiar, sino ideológica. El abandono de la familia por su hijo es para ella la quiebra del lazo que la unía a un hijo de peso y por lo tanto, la entrada en una época decadente. Eso es válido también para su amante don Alejandro.

DON ALEJANDRO

Algo más mayor que Carmen, pudo extender su influencia en la familia de esta mujer, con sus sesenta años de edad. Su complexión física que presenta el dramaturgo en la acotación que a continuación se cita nos lleva a deducir que es la estampa de la ridiculez, esto es, un verdadero recurso irónico y sarcástico. ¿En qué términos se expresa?

> *"(Magnífico gorrino, es orgulloso de su tripa y su pestorejo. Tiene un bigotillo tricolor: blanco, gris y jalde; y una cabellera tan aborrascada y frondosa, que, cuando enmarca las cejas, déjale sin frente)."*[27]

Terrateniente y alcalde a la vez, es el ejemplo del burgués corrompido del medio campesino. Es amante de la mujer de su ex amigo, don Juan. Inhumano, se ha hecho dueño del patrimonio familiar del mencionado amigo, sin tener e cuenta su estado achacoso. Es

[26] Ibídem, acto I, *p. 15.*
[27] Ibídem, acto I, *p. 8.*

antiprogresista, y su mentalidad queda recalcada en estos propósitos suyos:

> *"ALEJANDRO*
>
> *... Y a los bandoleros que predican atrocidades contra lo que pensamos y lo que respetamos hace siglos, hay que combatirles furiosamente. Debemos escoger un camino y recorrerlo con fe en la ayuda de Dios. Y sin ofender, sin censurar, sin criticar."*[28]

Esa actitud, la comparte el párroco del pueblo, don Sebastián, paradigma del inmovilismo más soez del mundo campesino en que dice misa:

> *"SEBASTIÁN*
>
> *Es lo mismo; digo, peor. ¡Londres! Pueblo de herejes, Babilonia corrompida ... Muy grande, ¿verdad? Y con mucho forasterío y mucha diversión ...; válgame y váganos Jesús! ... "*[29]

Por lo demás, el cura don Sebastián ayuda mucho a don Alejandro a asentar su influencia en la familia de don Juan; y por consiguiente, es uno de los responsables de la pérdida de ese ex terrateniente. Decir don Sebastián equivale aquí a decir defensor del sistema caciquil que cierra todos los horizontes de la evolución de este pueblo español del Sur donde se desarrolla la acción dramática.

[28] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 15.*
[29] Ibídem, acto I, *p. 12.*

4.1.6. Nuestro enemigo[30]

4.1.6.1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Price el 11 de noviembre de 1913, por la compañía que encabezaba Enrique Borrás.

4.1.6.2. Dedicatoria

"A Enrique Borrás,

"Parmeno"."[31]

4.1.6.3. Ambientación social

Burguesía media - acomodada - y proletariado agrícola

4.1.6.4. Espacio textual diegético

Cocina en casa de Cándido el Merino (acto I); el huerto de Cándido el Merino (acto II); en la tienda del Catalañés (acto III).

4.1.6.5. Resumen detallado

En un pueblo andaluz de finales del siglo XIX y principios del XX, una aventura amorosa mueve a todos los habitantes. Juana la Merina, de veintiocho años de edad, es la hija de Cándido el Merino, un rico terrateniente. Ella es la novia de Antolín Pastrana el Bu, cuarentón. Éste mantiene una aureola de misterio en torno a sí mismo, ya que a pesar de su compañerismo sentimental con Juana, ya que de su vida, nadie sabe nada. Por otra parte, no quiere casarse con Juana. Curiosamente, Juana está ya embarazada de él. El verdadero problema que se plantea ahora es el de honor y honra: Juana no quiere tener un hijo fuera del matrimonio, porque desde el punto de vista social, eso está mal visto. Por eso es por lo

[30] LÓPEZ PINILLOS, José: Nuestro enemigo. Madrid: Renacimiento, 1913.
[31] Ibídem, *p. 5.*

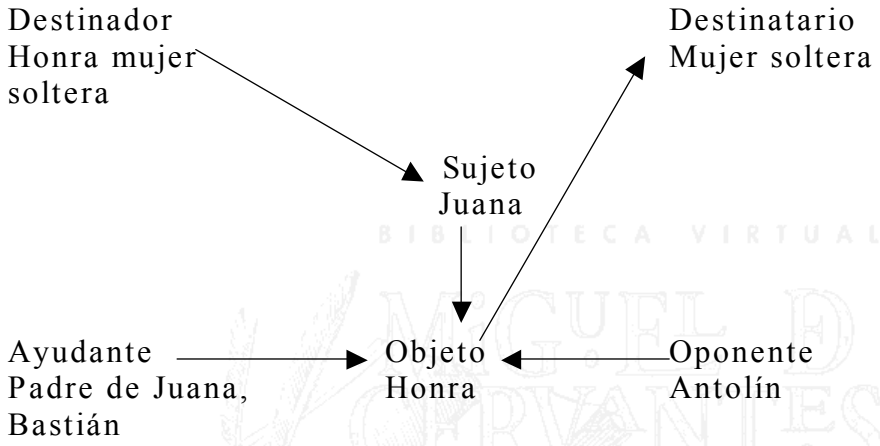
que el padre de Juana, Cándido el Merino cita a Antolín para que le aclare sobre el asunto. Lo que exige Cándido a Antolín es la dignidad, la decencia, el amor propio , la formalidad y la honra, cánones importantes en su tiempo para tener una personalidad libre de reproches en su sociedad. De momento, Antolín se limita a hacer promesas a Juana. Ésta reconoce que Antolín le da mucha esperanza en lo que al matrimonio se refiere. Sin embargo, Cándido se da cuenta de que Antolín no está para el desposorio y se enfada con su hija. Así es como le echa en cara que Antolín hubiera sido hasta su padre, a juzgar por su edad. Además, le compara con el personaje del drama de Zorrilla llamado don Juan Tenorio, para subrayar ante todo el carácter mujeriego de Antolín. Por tanto, ve que Antolín está obrando por su deshonra. Prefiere entonces que su nieto nazca huérfano de padre matando a Antolín, en vez de que nazca fuera de matrimonio. Al darse también cuenta de que Antolín no se comprometía en contraer esponsales con ella, comparte con su padre la idea de matar a su novio. Antolín replica que no merece la muerte por el único hecho de haber rondado a la hija de su futuro suegro, por así llamarle. Entre tanto, Bastián el Seco, treintañero, terrateniente como el padre de Juana, llega y declara que está enamorado de Juana. A pesar de la resistencia de Salud la Merina, tía de Juana, resistencia que es más bien vacilación, ella acaba convirtiéndose en la consejera de Bastián, y le ayuda a casarse sin mayores tropiezos. Le aconseja que provoque un encuentro con su hermano para entenderse y sobre todo, que tenga paciencia. Se encuentran Antolín, Bastián, Juana y Cándido en casa de Cándido. Allí, Andrés el de la Borrega, treintañero como Bastián, intenta asesinar a Antolín, a instancia de Juana y de su padre. Pero Antolín acierta a desarmarle. Cabe mencionar que Andrés el de la Borrega es el matón de Cándido. Bastián reitera a Cándido que quiere contraer matrimonio con su hija, pero en un primer momento, cándido se opone a esta petición, reconociendo no obstante que Bastián procede de una casta tan opulenta como la suya, e incluso más aún. Es el mismo sentimiento de rechazo que anima a Juana. Bastián choca con estas dos posturas opuestas. Curiosamente, cuando menos lo espera la gente, Juana se casa con Bastián y viven felices, habida cuenta de que ni Juana, ni su padre Cándido, ni su tía Salud, le

informaron de que estaba embarazado de Antolín. El matrimonio se ha celebrado ya hasta por la iglesia. La vida que lleva Juana de ahora en adelante es rechazar todo contacto con Antolín y demostrar su amor por Bastián. Pero Antolín Antolín no considera rota su relación con Juana. Vuelve y, seis meses después de la desaparición de su mujer, informa a Cándido y a Juana que su mujer había sido raptada y debió de marcharse a Argentina con su raptor. Lo que quiere hacer ahora es indagar si vive su mujer, si no, extiende una partida de defunción falsa. Con lo cual podría casarse con Juana. Desafortunadamente para él, se entera de que su mujer murió; además, Juana está casada ya con Bastián desde hace ocho meses. El intento de Antolín de volver a relacionarse con Juana lleva a Bastián a sospechar que no es él el padre del hijo de Juana, sino Antolín. Pide a Juana que se lo confiese, pero le cuesta tanto que le tiene en vilo durante largo tiempo. Las relaciones entre Juana y Bastián, desde entonces, se hacen tensas, se empeoran, hasta que Juana desvela las razones del secreto: su padre y ella engañaron a Bastián primero porque pensaban que Antolín no volvería; por otra parte, temían que Bastián dejara de quererla, al aprender tal infamia. La realidad del hecho deja a Bastián furioso y humillado, pues según dice, es vergonzoso que Juana siga siendo su esposa. Echa toda la culp□ a Juana y promete no acometer a Antolín. Tía Cárcava, sesentona, desaconse□a a Juana su compañerismo con Bastián. Opina que Bastián es un hombre malo. Poco después, un enfrentamiento opone Bastián a Antolín, a propósito de Juana. Es un despropósito que lleva a Bastián a empuñar el revólver y a disponerse a disparar sobre Antolín. Felizmente, Antolín, hombre dotado de predisposiciones deportivas, llega a arrebatar el revólver antes de que Bastián lo dispara contra él. Y, ayudado por El Calañés su matón, Antolín se yergue violentamente contra Bastián, en actitud de venganza. Lo que se ha podido evitar hasta ahora sucede: Bastián se encuentra maltrecho por Antolín y su matón El Calañés. Antolín explica claramente a Bastián las razones de su discordia. A medida que habla, el hilo doloroso de hechos que narra se hace cada vez más tenso, más arrollador. Se trata de un problema de rivalidad amorosa. Antolín fue el primer novio de Juana. Pero llegó Bastián y se enamoró apasionadamente de ella, y hubo una

correspondencia sentimental entre Bastián y ella, hasta que se casaron. Bastián no tuvo en cuenta que Juana estaba embarazada de Antolín. Antolín le persigue, por tanto, por dos hechos: el quitarle a su novia, y a su hijo. Acusa también al cura que celebró la boda; o sea, critica la institución religiosa de su sociedad, por no haber hecho caso de esta situación anterior. Acusa y denuncia también a Juana y a la ley, el cariño que Juana demostró a Bastián y el apoyo de la ley, denuncia pues la institución judicial de su sociedad. Todo aquello abarca un largo y emocionante parlamento en el que otros hechos como el rapto de la mujer de Antolín se mencionan para acrecentar el clímax dramático que era ya insostenible. Según cuenta Antolín, su mujer fue raptada por el hermano de Bastián; y su novia Juana, por el propio Bastián. Dos hermanos que causan sus fracasos y desgracias amorosos. Antolín no tiene más aguante cuando ve a Juana y Bastián abrazarse y besarse delante de él: les aparta brutalmente. Juana rompe a llorar, lo que suscita una actitud defensiva de parte de Bastián, su marido. En el fondo, Bastián sale en defensa de su amada, y eso para acabar con las inquietudes que le causa la presencia de Antolín mientras esté en vida. Por eso, va a coger su revólver para asesinar a su rival Antolín. Pero éste divisa un cuchillo en el mostrador, lo coge, se arroja sobre Bastián y se lo deja clavado en el pecho. Bastián cae y muere en manos de Juana. Ésta se pone a llorar como una Magdalena, con mucha aflicción, pidiendo socorro. El Calañés abre apresuradamente la puerta del corral y pide a su amo, Antolín, que se escape por ella. Pero desalentado, arrebatado en sollozos y tormentos, llora a lágrimas viva, pidiendo también socorro contra el "corazón". Es, en sí, una actitud de demencia. Así, muere Bastián, y de este modo, dos viudos se quedan: Antolín, por la muerte de su mujer; y Juana, por la de su marido. Tal vez, estos dos antiguos novios vuelvan a unirse. En este caso, sería un especie de justicia hecha para aprovechar a Antolín, ya que quiso casarse antes con Juana. Sería, en definitiva, el cumplimiento de la justicia poética. Pero lo que podría impedir este nuevo matrimonio es la idea de que Antolín y es criminal, idea ésta que constituye una verdadera problemática en cuanto a la consideración del personaje como ente social. En este entramado relaciones amorosas, quedan una serie de personajes

cuya implicación es poco perceptible. Se trata de labriegos como El Penitente, cuarentón; de hombres achacosos, a imagen de El Pobrecito de Dios, cuarentón también, víctima de la ceguera; Toñillo, cincuentón, bromista y atontado; La Mujer de la Cruz, cincuentón, muy devota de la Virgen del Pilar de Zaragoza; Blas, sesentón, empleado de Cándido, y por último, Leonor la Pachona, de diecisiete años de edad, criada de Cándido el Merino.

4.1.6.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.6.7. La acción en un pueblo andaluz

4.1.6.7.1. Tiempo textual diegético

La acción transcurre en pleno verano

4.1.6.7.2. Esquema secuencial

S0: (¿)Mantenimiento/Recuperación (?) de la honra

F1 Situación inicial: Juana soltera y embarazada de su novio Antolín

S1: Fracaso de la tentativa 1ª de boda:
- F1 El padre de Juana exige boda a Antolín
- F2 Promesas reticentes de Antolín
- F3 Resultado: Juana soltera y embarazada.

S2: Boda de Juana con Bastián.
- F1: Bastán desea casarse con Juana- ignora su embarazo
- F2 Boda
- F3 Honra salvada.

F2 (Desarrollo)

S3 Descubrimiento del pasado
- F1. Antolín reaparece en la vida de Juana
- F2 Confirmación de las sospechas de Bastián: hijo de Antolín.
- F 3: Odio de Bastián a Antolín

S4: Muerte del marido
- F1 Deseo de Bastián: matar a Antolín
- F2: ataque
- F3 Muerte de Bastián

F3 Cierre :Vuelta a la situación inicial aunque con el hijo ya nacido; ¿recupera honra?

4.1.6.8. Los personajes

JUANA LA MERINA

Joven veinteañera, tiene precisamente veintiocho años de edad. La aventura amorosa del drama gira en torno a ella. Para prescindir de deshonra a su padre y a su familia, se vale del engaño, engaña a su segundo novio para ganar su confianza y contraer matrimonio con él, Bastián el Seco. Se casa finalmente con Bastián, pero cuando éste aprende que el niño nacido de su pareja no es de él sino del primer novio Antolín Pastrana el Bu, se enfada con ella, se enfrenta con Antolín y muere en sus manos. Juana es finalmente una mujer viuda. Por tanto, la honra de la que quiso eximir a su familia se ha convertido en una realidad inevitable. El estado de viudez en el que queda Juana es particularmente doloroso, puesto que ella misma afirma que amaba a su novio segundo, Bastián, hoy difundo marido, o sea que le amaba más que a Antolín, novio primero. Dice a Antolín:

> *"(En un alarido.) ¿A quién? ... ¿A mi Bastián? ... ¿A mi marío, que ni sabe de ti? ... ¿A mi Bastián, que ni ha soñao en ofenderte? ... ¡Mátame á mí, que lo merezco! ... ¡A mí, que te he engañao, porque no supe lo que era cariño hasta que me habló Bastián ! ... De él sí que me enamoré. ¡D tal modo me enamoré, que el día que nos casamos vi tan alegres toas las cosas, que me creí que Dios acababa de hacer el mundo y que se estrenaba hasta el sol!" p. 73*

cabe ver qué tipo de hombre era su primer novio, Antolín.

> *"La quería, y la quiero, y la querré."*[32]

Tiene cuarenta y dos años de edad. Es limpio y viste con esmero. Muy discreto, pasó mucho tiempo escondiendo su identidad, pues nadie sabía nada de él. se limitaba a hacer promesas de casarse con Juana, pero en el fondo no quería comprometerse.

[32] LÓPEZ PINILLOS, José: op. cit., acto I, *p. 33.*

Cuando su futuro suegro le llamó para que le dijera su intención respecto a la relación sentimental que trabó con su hija, se limitó a decirle que estaba enamorado de ella:

> *"La quería, y la quiero, y la querré."*[33]

Sin embargo, el nuevo estado civil de Juana con Bastián le lleva a explicar la razón por la cual se resistía a contraer esponsales con ella: es casado, pero su mujer ha sido raptada desde hace seis meses y no sabe nada de ella. Más tarde, informa que es el hermano e Bastián el autor de este rapto. Y, por colmo de desgracia, se le ha muerto la mujer en el camino de huida, en Argentina.

Es, pues, viudo. Este estado de cosas se sucede cuando ya ha dejado embarazada a su antigua novia Juana. Antolín de presenta como un criminal, porque mató a su rival Bastián:

> *"ANTOLÍN*
>
> *(También indiferente.) Ahora, á mi olivar. Después iré á la tienda, y á la plaza, y al casino, como de costumbre."*[34]

Al asesinar al marido de Juana, se ha convertido en el enemigo de la familia Cándido, pues desmejoró la honra tan defendida.

Interesa también examinar la vida de Bastián, antes de que sucumbiera en manos de su rival Antolín.

BASTIÁN "EL SECO"

Tiene treinta y cinco años de edad y es huérfano. Tiene muy pocas capacidades oratorias. Cumple perfectamente las normas sociales e la época, honor - honra, ya que es de una casta noble, como lo reconoce su futuro suegro Cándido el Merino, aunque no acepta de hecho que se case con su hija. Todo eso queda claro en los parlamentos siguientes, en los que el futuro yerno y el futuro suegro se encuentran, a propósito del matrimonio:

---

[33] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 33.*
[34] Ibídem, acto II, *p. 76.*

"BASTIÁN

A su hija me refiero.

CÁNDIDO.

Luego, entonces, entre ella y tú …

BASTIÁN.

Tranquilícese usté, que no hay la. Hay que yo la quiero casi desde que nací; pero, hasta hace un rato, no he dicho sobre el particular ni siquiera esta boca es mía.

CÁNDIDO.

(Sombríamente.) Dijo la verdá.

BASTIÁN.

(Después de una pausa. Balbuceando.) Vaya … Esto significa que usté no es gustoso … Dispense usté.

CÁNDIDO.

(Con ardor.) ¡No, no, no! … Eso significa que no pue ser, que no os podéis casar. ¿Te enteras? … A ti te llamaría yo hijo con más gusto que á nadie, porque vienes de una casta igual ó mejor que la mía, porque eres honrao, porque has crecío á mi vera … ¡Pero no pue ser!"[35]

A pesar de la resistencia del padre, Bastián consigue casarse con la hija. Pero muere en manos de su rival Antolín y deja a Juana viuda.

En las aventuras amorosas de Juana, la mediación de Cándido su padre ha sido significativa. Por eso, vamos a hablar de él a continuación.

CÁNDIDO EL MERINO

Es un hombre de sesenta y un años de edad, padre de Juana la Merinita y hermano de Salud la Merina. Tuvo dos futuros yernos, Antolín y Bastián; pero sólo el compromiso de este último se hizo formal y oficial. Es uno de los terratenientes más importantes del pueblo andaluz en el que vive, y tiene bajo su poder una cuadrilla, obreros agrícolas, jornaleros. Por lo cual, al encontrarse algo enfermo, pide a su capataz Blas que vaya a pagarlos:

---

[35] LÓPEZ PINILLOS, Josés: Op. cit., acto I, *pp. 44-45.*

"CÁNDIDO.

(Dándole la esportilla.) Pos anda tú á pagar los jornales, que yo no estoy muy católico."[36]

La sociedad en la que vive Cándido es exigente en materia de valores como honor y honra. Por eso, se muestra muy celoso de la honra de su extirpe, y pide a sus futuros yernos que sean formales, pues de no serlo, ponen en peligro su dignidad y su orgullo personal. De ahí que provoque un encuentro con Antolín para decirle que sólo el matrimonio confiere al compañerismo con su hija un carácter forma. Lo demás es digno de deshonrarle:

"CÁNDIDO.

(Poniéndole sordina á su cólera.) Yo me figuro que usté se figurará pa lo que le he llamao, porque usté no tiene pelo de torpe.

ANTOLÍN.

Me lo figuro.

CÁNDIDO.

Pos al grano. Usté ha abusado de mi hija. Y lo único que necesito yo preguntarle es esto: "¿Qué piensa usté hacer?" (ANTOLÍN se inmuta y JUANA le mira anhelante. Callan todos un momento.) No; la callada por "repuesta" no "se me " da á mí.

ANTOLÍN.

Oiga usté, Cándido; si me creyera yo que, por mi culpa, iba Juana á ser desgraciá pa siempre, me saltaba los sesos.

CÁNDIDO.

(Con impaciencia.) ¡No, no! ¡Al asunto! Mire usté, ANTOLÍN: esas son salías de copla, y yo no he hecho mi pregunta pa que tire usté por ahí, escurriéndose. Estoy en que usté es un hombre cuajao, como yo, y entre hombres cuajaos, lo que pega es la formalidá.

ANTOLÍN.

Y lo que yo he dicho, ¿no es formal?

CÁNDIDO.

[36] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 26.*

Pa mí es una monserga. Pa mí lo formal ha de ser claro. Con que claréese usté. Yo no le he llamao por gusto. No sé quién es usté, ni conozco su vida de usté, ni su historia ..."[37].

Cándido quiere, pues, claridad, y no lenguaje confuso y enredado, "monserga". Aboga por su dignidad, su prestigio social, tema importante en "Parmeno". Para conservarlos y mejorarlos, recomienda compromisos formales a su futuro hijo político, y en eso radica su ansia de honor y honra.

Es un padre que ejerce mucha autoridad sobre su hija y ella no puede elegir libre y deliberadamente a su favorito sentimental. Para él, tiene que ser testigo diario de todo cuanto emprende su hija en relación con su vida sentimental, y tiene que fijar las normas de la elección. Sólo su tono autoritario y amenazador en el parlamento que citamos a continuación puede ilustrar esta relación padre - hija:

"CÁNDIDO.

(Conteniéndose.) Por no ir á un presidio, no te mato. (Dejase caer en una silla, junto á la mesa. Las mujeres se abrazan. Quedan los tres en silencio.) ¡Si increíble! ... Una mujer que ya ha granao, con toa su reflexión, hija única, acaudalá ... ¡Y se echa á los peligros como una muerta de hambre! ... (Dando una puñalada en la mesa.) No me creía yo que eras tan bestia. (Pausa.) Pos ¿y el Don Juan Tenorio? ... Un gallo viejo que hubiera podío ser tu padre y que nadie sabe quién es, ni de dónde ha salío, ni qué ha hecho ... (Riendo amargamente.) Je, je ... ¿Cómo "se te " ha tupío tanto la cabeza? ... ¿Con qué has pensao tú, pimpollo? ... (Pausa.) Acércate. (Juana titubea.) ¿Quies que vaya por ti? (Levántase amenazador, y Juana), á quien empuja Salud, avanza rápidamente.) ¿Me vas á responder sin embustes? (Juana asiente moviendo la cabeza.) Con la boca, que no eres muda."[38]

El hecho de haberse amancebado Juana con Antolín es un cabal motivo de deshonra para su padre. Primero porque le considera mayor que Juana, y le llama metafórica y despectivamente "viejo gallo"; luego, ve que Antolín es un mujeriego, y se vale de la anécdota a propósito de Don Juan Tenorio, personaje del drama de José Zorrilla, que se enamora a todas las mujeres que encuentra en su camino; y por fin, su decepción viene de que a Antolín no le conoce nadie, su vida queda un misterio para su entorno.

[37] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 31-32.*
[38] Ibídem, acto I, *p. 28.*

Se ve, pues, que Cándido defiende la honra de su extirpe social a capa y espada, lo que hace que dirige amenazas de muerte a Antolín:

"CÁNDIDO.

(Sombríamente.) ¡Pos ahí va una declaración: que pa que un nieto mío entre en el mundo sin padre, es menester que conozca ya güérfano."[39]

otras veces, Cándido recurre a su matón, Andrés el de la Borrega, para que éste asesine a Antolín. Pero Antolín, hombre enérgico, sabe defenderse, como ocurre en estos parlamentos:

"ANTOLÍN.

(Imperativamente.) ¡Tira eso!

ANDRÉS

(Riéndose, pero mostrando las manos en un movimiento instintivo.) ¿Qué voy á tirar?

ANTOLÍN.

(Sacando de súbito un revólver, que le corta la risa al matón.) ¡Fuera el cuchillo!

ANDRÉS.

Pero es que yo ...

CÁNDIDO.

(Alarmado.) ¿Qué va usté á hacer?

ANTOLÍN.

(Avanzando hacia Andrés y apartándole.) ¡Suelta el cuchillo!

ANDRÉS

(Dejando caer un cuchillo que se había empalmado.) Me acertó el juego. ¡Paso!

---

[39] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 33.*

ANTOLÍN.

(A CÁNDIDO, con frialdad.) No se fíe usté de cobardes. Es tirar el dinero. Buenas noches. (Sale con mucho reposo por la derecha.)[40]

En una palabra, la lucha por el honor y la honra es una constancia en Cándido el Merino y le impulsa a encontrar cualquier solución. Su protector físico es Andrés el de la Borrega y de él, hemos de hablar en las líneas que siguen.

ANDRÉS el de la BORREGA

Cumple ya treinta y siete años de edad. Es un hombre de aspecto poco adicto a la limpieza y la elegancia. La robustez es el rasgo característico de su complexión física. Es el matón de Cándido el Merino, o lo que es lo mismo, su borrego, como indica su apellido. Dicho de otra forma, Andrés presta sus servicios y su docilidad excesivos a Cándido. Es su confidente, su hombre de confianza. Claro está, esos servicios se prestan a cambio de dinero, por lo que lleva armas consigo. En cuanto supo que su amo Cándido quería matar a Antolín, se dispuso a desempeñar su papel. Pero Antolín pudo desarmarle. En el drama, El Calañés desempeña un papel idéntico al lado de Antolín.

EL CALAÑÉS

Algo menos joven que Andrés el de la Borrega, tiene treinta y cuatro años de edad. Es alto y de aspecto indecente, a juzgar por su ropa. Es empleado de Antolín y ejerce como comerciante en una tienda suya. La relación empresario - empleado se cuida escrupulosamente, ya que El Calañés utiliza el término "amo" para designar a su empresario. Le trata también de "usted":

"EL CALAÑÉS.

(Apretándose contra el mostrador para dejarle pasar.) ¿Se descansó, mi amo?

---

[40] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 41-42.*

ANTOLÍN

Un poco parece que "se me" ha despejao la cabeza."[41]

Su papel de matón acerca de Antolín se ve claramente en los parlamentos siguientes:

"EL CALAÑÉS.

Yo hago lo que usté mande. (Recalcando.) Que no se le olvide á usté.

ANTOLÍN.

No, hombre, no. (El CALAÑÉS abre un cajón del mostrador, coge un revólver y se lo guarda.) ¿Pa qué es eso?

EL CALAÑÉS.

Pa na. Aprensiones que le dan á uno, mi amo.

ANTOLÍN.

(Cariñosamente.) Pero si no hay motivos pa temer.

EL CALAÑÉS.

(Mirándole con fijeza.) De toas maneras, si usté me necesita, ahí estoy.

ANTOLÍN.

(Dándole unas palmaditas en el hombro.) Anda, anda á dormir.

EL CALAÑÉS.

Ya mismo. Pero ahí estoy de toas maneras. (Desde la puertecilla.) Pa lo güeno pa lo malo."[42]

Los demás personajes se distinguen por su sumisión abyecta a uno u otro amo - Cándido o Antolín - y por su miseria. Es caso de Blas, Leonor la Pachona, El Penitente ,El Pobrecito de Dios, La Mujer de la Cruz, Tía Cárcava y Toñuela. Otros, además de las características destacadas, asumen el rol celestinesco al lado de otros. Nos estamos refiriendo a Salud la Merina, que desempeña ese papel al lado de su sobrina Juana la Merina.

[41] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 84.*
[42] Ibídem, acto II, *pp. 100 - 101.*

En definitiva, los personajes de esta obra forman una pirámide, con unos pocos ricos en su cumbre estrecho, y una masa proletaria en su base ancha.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.7. La otra vida[43]

4.1.7. 1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro Español el 5 de febrero de 1915, por la compañía de Enrique Borrás.

4.1.7. 2. Dedicatoria

No tiene. Es una de las obras que responden a esa curiosidad, como ya lo señalamos en la primera parte del trabajo.

4.1.7.3. Ambientación social

Burguesía alta y adinerada.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.7.4. Espacio textual diegético

Recinto familiar del General Oriol en una quinta situada en un pequeño pueblo cerca de Madrid, en el salón (acto I); el despacho del General (acto II); en el salón bajo de la quinta (acto III).

4.1.7.5. Resumen detallado

La otra vida es uno de los dramas de José López Pinillos donde la problemática honra - honor constituye el hilo conductor de la acción dramática. Los personajes son de familias militares y la ambientación social es militarista: la quinta, que es donde se desarrolla la acción, está situada en un pequeño pueblo próximo a Madrid. Es un enredo sentimental en el que se da la tentación de trabar una relación incestuosa, lo cual origina el homicidio de uno de los personajes. Julio de Oriol, hijo del General Oriol, está casado con Elena Cepeda, hija del Coronel Cepeda. Pero Ramiro de Oriol, hermano mayor de Julio de Oriol, anda deseando a Elena también. No la deja tranquila, y de forma discreta, la acosa de

[43] LÓPEZ PINILLOS, José: La otra vida. Madrid: Renacimiento, 1915.

aprovecharse sexualmente de ella. Pero la educación de Elena no la permite caer en tales tentaciones. El Coronel Cepeda, su padre, se considera ya viejo como para seguir sirviendo para algo en la vida, en su sociedad. Había previsto, al formar a su hija, ese tiempo cuando el ser humano se hace "más soso que el oso" y había educado a su hija para que su vida fuera una compensación de la inutilidad de su vejez. Para el padre la vida de su hija debería ser su "otra vida"; y de ahí, el sentido del título del drama. Esto es, una vida joven, la flor de la edad, que se correspondería con las buenas cualidades de una chica bien educada, decente, con excelentes modales. Esas cualidades formativas deberían completar la belleza física de la hija, ya que nació bella. Contemplar esa vida ideal era para el padre, el Coronel Cepeda su otra verdadera vida, su felicidad que le restituiría todo cuanto su vejez restaría a lo que fue. Elena sabía las aspiraciones seniles de su padre y trataba de vivir conforme con la ética que le había inculcado. Cuando surge la tentación de Ramiro, no sabe a qué Santo encomendarse. Denunciarle sería suscitar el odio de su hermano Julio, y por qué no el conflicto fratrícido y original de Abel y Caín. Ella no quería cargar con tal responsabilidad. Aceptar compartir sus encantos femeninos e íntimos con Ramiro la convertiría en una mujer indecente, adúltera; hecho ese que sería una conducta contraria a la prevista por el padre; por tanto, constituiría una auténtica traición al padre y una alteración muy grave de su dicha. Ante esta situación que pone a Elena en una alternativa, Ramiro, que heredó de su padre el empeño, no deja de perseguir su objetivo. A medida que pasa el tiempo, el impulso que le lleva a desear a la mujer de su hermano se hace insostenible. Ello aumenta la posibilidad de que Elena caiga en la tentación, dado que las molestias que tiene con Ramiro son le hacen tener más dudas de sí misma. Por otro lado, Ramiro es un mal chico en otros aspectos de la vida. Por ejemplo, vive estafando dinero a su hermano y al suegro del mismo. Un día, José, un campesino viejo que sirve de criado en casa del General Oriol, trae una carta a Julio en la que se hace constar que Ramiro ha estafado dinero a Julio. Julio le llama bandolero y Ramiro, que anda siempre con humor sombrío, dice a su hermano que merece más, puesto que "ganaría el campeonato de latrocinio en el orbe". Además,

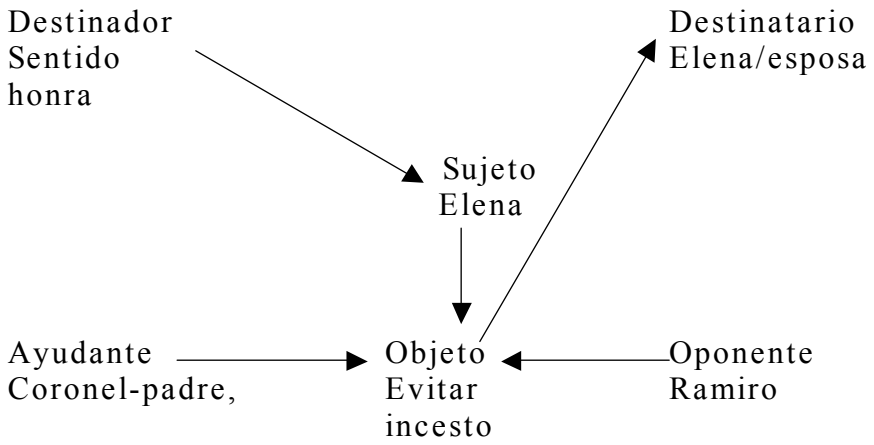
aunque declara que el papel de hermano menesteroso le repugna, pide un préstamo de cuatro mil pesetas a su hermanito y al suegro de éste, asegurándoles que serían los acreedores a quienes liquidaría antes. La verdad es que Julio es un joven rico, con un caudal de cuatro millones como ahorros. Esta situación, a la que se suma la belleza extraordinaria de su mujer, provoca mucha envidia en su hermano Ramiro, hombre gastoso. Los cuatro mil pesetas que necesita Ramiro sirven para liquidar a algunos de sus acreedores. Por invitación de Ramiro, el Coronel Cepeda llega a casa del General Oriol, que vive con sus hijos y su nuera Elena. Según explica, el cambio de comportamiento de Elena para con Julio es el motivo que le lleva a su familia política. Julio le escribió una carta al respecto. Cuando los demás salen, Elena confiesa a su padre la causa del estado anímico en que se encuentra: la violencia de su suegro, el General Oriol, y el acoso sexual de que es víctima de parte de Ramiro, su cuñado. El Coronel Cepeda, que no quiere que nadie sospeche las intenciones de Ramiro respecto a Elena, se contenta con pedir a su hermano político, el General Oriol, que dé dinero a Ramiro. El General, que está harto ya del mal comportamiento de su hijo en el regimiento, consiente darle "doce mil duros", para lo que sea: su manutención y el pago de algunas deudas, por ejemplo. Viviría con ese dinero en Madrid, ya que le echa de su casa y del pueblecito en que viven. El General realiza su promesa en un intervalo de una hora. Pero en vez de "doce mil pesetas", remite "ciento veinte mil duros", para no lanzar a la miseria "a su hijo. Poco después, ordena al criado José que prepare el automóvil para acompañar a Ramiro a Madrid. El General expresa su deshonor frente a la mala conducta de su hijo en el regimiento militar. Entretanto, Ramiro ha entrado en la alcoba de Elena escalando el cierro, porque no le hubiesen permitido entrar por la puerta. O sea que escapó de Madrid porque no pudo resistir a la pena de idea de vivir lejos de Elena. Aquella misma noche, después de cenar en el comedor que se encontraba en la planta de arriba, el Coronel Cepeda y Julio bajaron para hablar con Elena. Al oír la voz de un hombre, pensaron que se trataba del criado José. Pero no estaba él. Elena había estado rechazando insistentemente a Ramiro que se había metido en su habitación. Cuando oyó la voz de Julio y de su padre, por miedo a que

descubrieran a Ramiro, lo escondió. Al preguntarle con quien hablaba, Elena respondió a su padre, el tomo de Shakespeare en mano: "es que las cosas de Teatro hay que leerlas de recio. Vamos, me parece." Entonces tuvieron la impresión de que efectivamente estaba leyendo en voz alta. Para buscar una excusa a fin de librarse de Ramiro que se encontraba escondido en su habitación, Elena suplicó a su marido que fuera a visitar a Ramiro en Madrid, puesto que todos piensan que vive allí hace poco. Elena aprovecha la soledad para echar a Ramiro de su habitación. Pero al salir, el Coronel no se había ido a su casa. Había tendido una emboscada en uno de los costados del cierro que está próximo a la casa en la que duerme Elena, junto a su alcoba. El Coronel sospechaba algo. Ramiro se resiste a salir. Elena le recuerda que ha mentido por él, por procurar que saliera y la dejara en paz. Cuando Ramiro se resuelve a salir por la puerta que da al cuarto del General Oriol para dar alcance al cierro, allí encuentra a su enemigo, el Coronel Cepeda, que acechaba todo movimiento de la puerta o de la ventana. Ambos se cruzan graves amenazas y finalmente, el Coronel Cepeda le aconseja que se expatríe a América. Según él, Ramiro será capaz de dar un nuevo rumbo a su vida en aquel otro mundo. Pero Ramiro se opone a esa idea, por la "villana conspiración" del Coronel. La emboscada tendida por el Coronel Cepeda le permitió tener pruebas perentorias del acoso sexual de Ramiro a Elena. Ramiro no acepta ninguna alternativa. El Coronel Cepeda le dice tajantemente que va a salir de la casa para siempre, por la puerta, y no por el balcón por donde le prendió. Ramiro echa la culpa de los problemas que tiene con su padre al Coronel, mientras que éste demuestra su inocencia y su interés por encontrar una salida a su situación. Para el Coronel, la vida de Ramiro está en sus manos, y se la puede arrancar de un apretujón. Llega Elena, y el Coronel se dispone a decirle el motivo por el cual Ramiro fue despedido de la quinta, pero por vergüenza, Ramiro le suplica que no se lo diga. Sin embargo, el Coronel acaba diciendo a su hija que Ramiro fue despedido por su propio padre, porque incurría en desfallecimientos deshonrosos. Entonces es cuando Ramiro toma la Coronel por delator y se lanza a agredir al Coronel, con el propósito de asesinarle. Las cosas se precipitan y se empeoran para Ramiro. En su

empeño en agredir al Coronel, coge las tijeras que estaban en la mesa. Elena, al ver que su cuñado y pretendiente adúltero iba a herir a su padre, le avisa en un grito alarmante y, después de empuñar el revólver que estaba a su alcance en la mesa, dispara a bocajarro sobre Ramiro. El retroceso de Ramiro fue en vano: empieza a tambalear y luego se desploma, muriendo de ese modo en manos de la mujer de su hermano, cuyos encantos femeninos fueron objeto de su envidia y sus deseos vehementes. Es de noche. Por eso, después del asesinato, el Coronel Cepeda apaga la luz. Está buscando excusas. Asís, pues, coge el mismo revólver y se hiere en el bíceps del brazo izquierdo. Su hija y él rompen a gritar con un pavor trágico. Cuando llega el General Oriol, encuentra que el Coronel está herido en plena oscuridad, el General da luz. El Coronel le cuenta una versión contraria a la realmente ocurrida: quería retirarse como lo hizo Elena, cortó la luz, y de pronto, saltó por ahí un hombre que le disparó a quemarropa. Y como por arte de magia, él arrebató el arma al desconocido y le tumbó de un tiro. Esa versión es un mero pretexto para evitar la belicosa reacción del padre de la víctima, el General Oriol. El General, que no veía al cadáver y que acaba de verlo gracias a la señal del criado José, se da cuenta de que es Ramiro. Se detiene, pálido y espantoso, frente al Coronel, echándole la responsabilidad del crimen cometido. Entre el sentimiento furioso de venganza y la debilidad de un niño, el General Oriol, hecho una Magdalena, cae en un sillón. El Juez de instrucción ha llegado a casa la del General y, en el salón bajo de la quinta, interroga a los miembros de la familia sobre el suceso. Delante del juez, el Coronel dice mentiras, para proteger a su hija, para no romper su felicidad, declara que alguien le hirió en la oscuridad y, al defenderse, disparó sobre él. Según esa versión, no es la hija quien mató, sino, el padre. Antes, el Coronel había recomendado a su hija que se limitara a defender esa mentira, y al criado José, le pidió que levantara un falso testimonio ante el juez. Para el bienestar de Elena en casa del General Oriol, el Coronel Cepeda solicita una entre vista con él, por el intermedio de Julio. El General lo consiente a pesar suyo. En esa entrevista, el Coronel confiesa que se hirió él mismo, y mantiene con tesón y necesidad que es él quien mató a Ramiro. Por otra parte, le aclara que le mató

porque quería deshonrar a Elena mediante el adulterio. Por el honor del padre, del hijo y del suegro, el General Oriol pide al Coronel Cepeda que no desvela ese secreto a Julio, su hijo. Pero, el General se resiste rotundamente a aceptar el perdón del Coronel. Está claro que el asesinato de Ramiro no pone a salvo la honra que defendía el Coronel Cepeda, ya que su hija vive trastornada por el crimen que ha cometido, tiene la mano bañada en la sangre de su cuñado, y el padre guarda el secreto sobre el autor de ese asesinato, el cual puede desvelarse en cualquier momento. Si Elena ha sabido evitar caer en el adulterio, no ser una mujer indecente, ha caído en la misma indecencia matando al hermano de su marido. El Coronel pierde así la vida ideal que esperaba de su hija, esta "otra vida" suya que iba a contemplar con la actitud de un genial espectador. Y en eso, radica la crítica del dramaturgo, al presentarnos a un padre militar que hizo de la vida de su hija la prolongación de la suya y se metió tanto en ella, que acabó por dañarla. Otra vez, como en La red de del mismo dramaturgo, estamos en condiciones de contemplar una resolución salomónica: el padre y la hija alteran la ética perseguida, la decencia y la honra de la familia, y Ramiro muere, dejando a la mujer deseada. Se puede preguntar si el recuerdo de la sangre derramada no va a precipitar al padre a la muerte también, ya que la decenia de su hija es la que iba a sostener y a alimentar su vejez. Al truncarse "la otra vida" del padre, asistimos a la resolución poético-salomónica del problema de la honra planteado en este drama.

4.1.7.6. Esquema actancial



4.1.7. La acción "En una quinta situada junto a un pueblecillo de la Sierra próximo a Madrid".

4.1.7.1. Tiempo textual diegético

La acción se desarrolla en pleno verano, en el mes de agosto.

4.1.7.2. Esquema secuencial

S0 :Mantenimiento honra

F1 Situación inicial: Elena requerida por su cuñado Ramiro

F2 (Desarrollo) → S1 Tentativa abuso sexual
F1 Ramiro entra en habitación de Elena
F2 . Sorprendidos : enfrentamiento con padre de ella
F3 Muerte de Ramiro a manos de Elena.

F3 Cierre: Incesto evitado.

4.1.7.8. Los personajes

ELENA CEPEDA

Tiene treinta años de edad. Es la hija, la única, del Coronel Cepeda. La nacer, se quedó huérfana de madre, porque ésta murió de su parto. Su padre confía mucho en ella por la buena educación que supone tener, inculcada por el propio padre. La franqueza, la simpatía y la indulgencia forman su apreciable valor intrínseco. Se casó con Julio, hijo del General Oriol. Mujer discreta, tuvo que luchar, guardando el decoro, contra su cuñado Ramiro por evitar incurrir en el adulterio. He aquí el rechazo categórico que recibió Ramiro frente a sus deseos amorosos:

> *"ELENA*
>
> *(Conteniendo su ira.) Me das lástima. Te lo juro. ¿Qué es eso de jugarte la vida contra una promesa? ¿Qué promesa tendría yo que hacer? ¿Te figuras que para que satisficieras un innoble capricho iba yo a tirar mi decoro, mi independencia, mi independencia, mi cariño, mi felicidad? ... ¡Tú estás loco! ... Reflexiona, reflexiona ... y vete, ¡ya que aún te puedes ir!"*[44]

A pesar del acoso sexual de su cuñado, Elena mantuvo firme su postura para evitar caer en la infidelidad, y no le denunció acerca de su marido, para evitar todo escándalo entre los dos hermanos. De ahí que sus propósitos contengan un importante valor ético cada vez que se dirige al acosador:

> *"ELENA*
>
> *¡Piensa que soy la mujer de tu hermano! Piensa que, aunque te hubiese querido, aunque te siguiera queriendo, hoy todo nos separa!"*[45]

Y es que Elena y Ramiro tuvieron una relación de índole idílica en su infancia, y Ramiro no quiere comprender que se acabó ya para siempre. Ante la insistencia terca de Ramiro, la intervención del padre de Elena, el Coronel Cepeda y la postura indignante y repelente de Elena, Ramiro encuentra la muerte en manos de esta mujer cuyos deseos amorosos le quitaban el sueño. En los

[44] LÓPEZ PINILLOS, José: La otra vida. Op. cit., acto II, *p. 67.*
[45] Ibíddem, acto II, *p. 70.*

parlamentos siguientes, se puede ser el enfrentamiento entre esos tres personajes, hasta que Elena asesine al que, no sólo no le dejaba en paz, sino que se dispuso a poner fin a la vida de su padre, el Coronel Cepeda:

> *"EL CORONEL*
>
> *(Con un odio implacable.) ¡No! ¡Es preciso que le conozcas bien! ¡Le ha despedido su padre ... !*
>
> *RAMIRO.*
>
> *(Arrojándose sobre él, ciego de ira, y pretendiendo taparle la boca.) ¡No!*
>
> *ELENA.*
>
> *(En un arranque varonil.) ¡Ramiro!*
>
> *EL CORONEL.*
>
> *(Rechazando a su agresor de un manotazo.) ¡Por ladrón!*
>
> *RAMIRO*
>
> *¡Ah, cobarde, miserable! ...*
>
> *(Completamente enloquecido, coge lo primero que ve, las tijeras que hay en la mesilla, y se lanza contra su delator, que le vuelve desdeñosamente la espalda, resuelto a asesinarle.)*
>
> *ELENA.*
>
> *(En un grito de aviso.) ¡Padre! (Pero como, al gritar, ya Ramiro ha levantado el brazo para herir al Coronel, Elena, con la velocidad del pensamiento, empuña el revólver, que está en la mesa, a su alcance, y dispara a bocajarro sobre Ramiro, que retrocede tambaleándose y se desploma.)*[46]

"Se desploma" entraña la carga trágica de la escena descrita, y demuestra cómo la ética de la fidelidad matrimonial tiene por precio la muerte. También esa muerte permite ver que el amor de Elena por su marido Julio era grande e inalterable. Así, conviene rastrear sus rasgos en esta página.

JULIO DE ORIOL

[46] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 71-73.*

Hijo del General Oriol, tiene dos años mayor que su esposa Elena. Es distinto de su hermano mayor Ramiro: fuerte, leal, tiene labios sensuales, sus ojos crédulos y su sonrisa franca, revelan que es un muchacho confiado, de poca imaginación y de ninguna soberbia, que, frente a cualesquiera conflictos, procurará siempre transigir. Viste un traje de americana. Como su mujer, guarda el decoro a lo largo de la acción dramática, en lo referente a su lazo matrimonial y, más que su mujer aún, en lo que reza con el temperamento humano. Efectivamente, transige ante todo lo sucedido. Respecto a su hermano Ramiro, no supo que deseaba a su mujer; su mujer, su padre, su suegro y el criado José, todos se lo escondieron. Tampoco le informaron de que su mujer fue quien mató a su hermano, por no suscitar desconfianza en su compañera sentimental.

La bondad que se desprende de la belleza física de Julio es la misma que la de sus cualidades morales. Ante un problema, se muestra conmovido y se apresta a fin de poner a salvo al personaje afectado. Así fue como abordó a su padre para saber por qué despidió a su hermano y de qué seguridad tenía que gozar en Madrid, ciudad adonde le mandó su padre a vivir. Es en los parlamentos que recogimos a continuación donde el hijo, conmovido e inquieto por la situación de su hermano, aborda a su padre con toda modestia, pro también con toda firmeza:

> *"JULIO.*
>
> *Sólo me habría arriesgado a hacerte una pregunta ... y ahora te la haré, si me lo consientes.*
>
> *EL GENERAL.*
>
> *¿No te lo he de consentir?*
>
> *JULIO.*
>
> *Ahí va entonces. Me he enterado ...*
>
> *EL CORONEL.*
>
> *Por mí.*
>
> *JULIO.*
>
> *De que Ramiro te ha dado un disgusto grave. Lo que ha hecho lo ignoro.*
>
> *EL GENERAL.*

(Con frialdad.) Ramiro, que no es muy cuerdo, ha cometido una locura, y yo, castigándole, he procurado que recobre la razón.

JULIO.

(Con viveza al notar la frialdad de su padre.) Sobre ese punto no te interrogo. Te conozco lo bastante para saber que no le denunciarás. Y así, me reduzco a preguntarte: A mi hermano, ¿le amenaza algún peligro?

EL GENERAL.

(Con inquietud.) ¿Peligro? … ¿Por qué?

JULIO.

(Sacando una carta.) Porque tu chauffeur, al regresar, me entregó esta carta suya. (EL GENERAL), que coge la carta con nerviosa precipitación, al concluir de leerla se encoge de hombros.) ¡No, de ese modo no me ha llamado jamás! … ¿Por qué le es indispensable que vaya inmediatamente a Madrid? … ¿Qué le sucede para que me diga que tal vez dentro de veinticuatro horas no estará vivo?

EL GENERAL.

(Con benevolencia.) Lo que le ocurre él te lo dirá, si le parece oportuno. Yo, para que no te alarmes, lo único que te debo decir es que nada le amenaza.

JULIO.

Sin embargo …

EL GENERAL.

Nada. No te preocupes. Las consecuencias de su locura no caerán sobre él.

JULIO.

Pero …

EL GENERAL.

Ni sobre mí. Tranquilízate. Y no hablemos más del asunto. (Pausa.) ¿Vais a acostaros?

JULIO

¡Pchs! ..."[47]

Julio es así, muy bueno, desde el punto de vista moral. Por eso, cuando su mujer le pidió que se fuera a por su hermano a Madrid, no vaciló a irse. La verdad es que su mujer buscaba una excusa para librarse de Ramiro, que había vuelto contra toda expectativa, y se había metido en la alcoba de su cuñada.

Se debería pensar que iba a armar un escándalo al enterarse de la muerte de Ramiro. Pero se vistió de luto y se puso a actuar de mediador entre el Coronel Cepeda y el General Oriol, para evitar el resurgimiento de otro derramamiento de sangre, ya por venganza, ya por temor a la venganza. Este papel de mediador queda traslucido en los parlamentos que mencionamos a renglón seguido, y en los cuales Julio dice a su suegro que la solución consiste ahora en que su suegro rompa las relaciones con su padre, si ambos quieren vivir en paz:

"JULIO.

Sí, porque a mi padre le he prometido pedirle a usted que se fuera y que, en lo sucesivo, renunciase a frecuentar nuestra casa; pero, antes, le había prometido a Elena todo lo contrario.

EL CORONEL.

¿Y me quieres rogar que te saque del apuro?

JULIO.

Yo procedí de buena fe, sin sospechar que pudiese mi padre ...

EL CORONEL.

(Interrumpiéndole.)Cumple con él, que mi hija nada reclamará.

JULIO.

(Un poco avergonzado.) No me crea usted malo, ni débil ...)

EL CORONEL.

(Cordialmente.) ¿Malo tú?

JULIO.

Procedo así porque a mi padre le ha trastornado la pena ...

[47] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 61-62.*

EL CORONEL.

No hables más. Así procedería yo también. Es lo justo."[48]

De cualquier manera, Julio es el personaje más pacífico de toda esta obra. Y puede pensarse que este carácter es lo que hace que su mujer le tenga esencial cariño. De todas formas, la vida de su padre nos puede aclarar más.

nacer, y yo sustituí a su madre ..."[49]

Como ya dijimos, es el padre de Ramiro y de Julio. Es viudo desde el nacimiento de Julio, y tiene sesenta años de edad. Hombre roblizo de cuerpo, hecho de rostro y duro de expresión. Tiene el pelo canoso, pero la barba conserva aún su negror. Viste un holgado traje de americana. Como militar, combatió y trabajó las antiguas colonias españolas de ultramar, y no supo nada de la educación de sus hijos durante aquellos años.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[48] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 119.*
[49] Ibídem, acto III, *p. 136.*

El Coronel Cepeda le recuerda ese pasado para justificar la actuación de dichos hijos:

> *"EL CORONEL.*
>
> *... Usted, que sirvió en las colonias separado de ellos y que, más tarde, les alejó del hogar para educarlos, no ha sido testigo de su infancia, no ha observado cómo se hacían hombres, no ha estudiado la formación de sus caracteres. En cambio, yo, desde que vino al mundo mi hija, no me he separado de ella. Se quedó sin madre al nacer, y yo sustituí a su madre ..."*[50]

Más que decepción por el comportamiento de su hijo, el General Oriol acaba su vida en la desdicha, con la muerte de su hijo. Su siguiente lamentación, dirigiéndose al Coronel Cepeda, ante el cadáver de su hijo, lo dice todo:

> *"EL GENERAL.*
>
> *(Deteniéndose frente al Coronel, más pálido que un muerto.) ¡Es Ramiro! ... ¡Es mi hijo! ... ¡Ha matado usted a mi hijo! ..."*[51]

Pero en realidad, la que mató a Ramiro fue Elena, y no su padre, y lo vamos a ver a continuación al hablar del Coronel Cepeda.

EL CORONEL CEPEDA

A sus cincuenta y siete años, se considera viejo. Es el suegro de Julio de Oriol y el padre de Elena Cepeda. Tal como le describe el dramaturgo, es un varón que rebosa energía, franqueza y salud. Tiene pronunciadas las facciones, la mirada aguda y sonora la voz. De su figura, que atrae con la fuerza extraordinaria de la simpatía, se desprenden efluvios de valor y honradez. La calva del Coronel, tensa y de un tono sonrosado, disimula un fino y poblado bigote castaño. En cambio, la blancura de los dientes, iluminando toda la cara, corrige la adustez de su expresión. El Coronel viste el uniforme gris que usa la Guardia Civil en verano.

Desde el punto de vista económico, el Coronel Cepeda suele ser uno de los que respiran un buen soplo de caudal en los bancos. Pero cuando le conocemos, se queja de una importante crisis que le azota debido a la quiebra de sus acciones. Es la razón por la cual, cuando Ramiro anda necesitado de dinero y le pide un

[50] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 136.*
[51] Ibídem, acto III, *p. 100.*

préstamo de "doce mil duros" (p.43), le informa de que gran parte de su caudal se ha hundido en la Bolsa. Ramiro está atemorizado por esa noticia, porque se da cuenta de que a causa de esa situación, el Coronel no va a atender su petición. A continuación, tenemos la mala noticia del Coronel y el estado anímico d Ramiro:

> *"EL CORONEL.*
>
> *(Con frialdad.) No seas niño, Ramiro. Y no te dirijas a mí en ese tono. Te lo ruego. (Pausa.) Lo ocurrido, vergonzoso para un hombre discreto, es que, engañado por gente sin pundonor, he arriesgado gran parte de mi caudal en la Bolsa y estoy a las puertas de la ruina.*
>
> *RAMIRO.*
>
> *(En un grito de bárbaro egoísmo.) Pero eso... ¡es una catástrofe para mí!"*[52]

Eso quiere decir que aparte de su profesión militar, el Coronel Cepeda es un capitalista y un prestamista que practica la usura. Por eso es por lo que, cuando está en apuros Ramiro, cree encontrar su salvación acerca de él.

El contraste que se desprende de la descripción física del Coronel Cepeda está en consonancia con sus cualidades morales. Dicho de otra forma, su prosopografía que deja traslucir rasgos positivos y negativos, parece dar nacimiento a la etopeya del hombre, o programarla: es un personaje en quien la bondad y la maldad forman los pilares de su personalidad. De nuevo, nos encontramos ante el universo ambivalente de "Parmeno". Así, por un lado, se muestra bondadoso con Ramiro cuando se entera de sus problemas, se apresta a ayudarle. Cuando no puede, acude al padre del interesado para encontrarle una solución:

> *"EL CORONEL.*
>
> *Quisiera comunicarle una cosa de verdadera importancia...*
>
> *EL GENERAL.*
>
> *Diga, Ramón.*

[52] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 43.*

EL CORONEL.

(Como si la denuncia le quemase los labios) Ha cogido dinero de la Caja. (EL GENERAL se incorpora con la lividez de un cadáver, ahogando un grito, y se deja caer en seguida, tembloroso.) Fue por una deuda de juego. Quiso seguir jugando, seguro de que ganaría para pagar y de que podría restituir lo que sustrajo, y perdió. De ahí viene todo. Una ligereza de joven.

EL GENERAL.

(Con amargura.) ¡Una ligereza!

EL CORONEL.

Vamos, ánimo, Ramiro. (Hay unos instantes de silencio.)

EL GENERAL,

(Con la voz insegura.) Y ... ¿lo saben en el regimiento?

EL CORONEL.

(En tono de cariñosa reconvención.) Pero, ¡General! ... No me hace usted justicia. Sólo sabemos lo ocurrido el Coronel del muchacho - que le quiere y nos ayudará -, usted y yo. Y usted lo sabe porque acabo de perder unos miles de duros y me encuentro, a última hora, imposibilitado de auxiliar a Ramiro.

EL GENERAL.

Se lo agradezco, Ramón. He contraído con usted una deuda que nunca podré pagar. (Toca el timbre.)

EL CORONEL.

No. Puede usted pagarla en el acto, y le suplico que la pague

EL GENERAL.

¿Cómo?

EL CORONEL

Tratando a su hijo con benevolencia."[53]

Como es ya de nuestro conocimiento, el General Oriol y el Coronel Cepeda son hermanos políticos, puesto que el hijo del primero, Julio de Oriol, se casó con la hija del segundo, Elena Cepeda. La buena fe del Coronel para con el General se

[53] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 47 á 50.*

debería s esa relación. No es, pues, de extrañar, que ayude al General a aguantar los golpes de su hijo. Cuando el General determinó despedir a su hijo para que se fuera a vivir a Madrid, el Coronel se puso a suscitar esperanza a su hermano político frente al progreso que podía hacer Ramiro en ese nuevo medio social. Le decía:

> *"EL CORONEL*
>
> *Creo que Ramiro, fuera de su mundo de holganza, y libre de la influencia de algunas pasiones, cambiará. Y emprenderá algo, si dispone de lo preciso para emprenderlo. Y si lo emprende, no olvide usted que esos calaveras listos y valerosos suelen trocarse en hombres formales, haciendo maravillas."*[54]

Pero esas buenas intenciones del Coronel Cepeda se convierten fácilmente en unos sentimientos egoístas cuando descubre que Ramiro quiere alterar la ética de vida que había inculcado a su hija. El Coronel había asegurado una excelente educación a Elena, pero no era tanto par el bienestar de la interesada, sino para la felicidad del propio padre. La vida de su hija iba a ser, para él, su "*otra vida*" en cuanto envejeciera. De este modo, el Coronel consintió que su hija asesinara a Ramiro, porque a sus ojos, los deseos amorosos de éste significaban que se ponía en medio de la dicha del padre. Además, dejó a la gente confundida, dando a entender que no fue su hija la que mató a Ramiro, sino él mismo. No era verdad. Era todo lo contrario. Antes, ya no veía en Ramiro un muchacho que podía regenerar, sino más bien un malhechor que tenía "*sangre de Caín*" p.92

En resumidas cuentas, respecto a su hija, el egoísmo del Coronel Cepeda se ve en la finalidad de los sacrificios que ofreció por educar a su hija, al ser sacrificios que debían beneficiar al propio padre y no a la hija. La causa verdadera del asesinato de Ramiro está en ese egoísmo del padre. De ahí, su maldad. Estamos en condiciones de ver que el Coronel Cepeda es bueno por fuera, pero malicioso, por dentro. Y la dura crítica que encierra el título de la obra dramática que nos ocupa se debe a esa peculiar consideración que el padre, el Coronel Cepeda, tiene de la vida de su hija, Elena Cepeda.

[54] Ibídem, acto II, *p. 57.*

4.1.8. Vida nueva[55]

4.1.8. 1. Nota de publicación

Es un drama corto publicado en Ojo por ojo en 1915.[56] Obedece al modelo de dramas de acto "único"

4.1.8. 2. Dedicatoria

"A Gregorio Martínez Sierra."[57]

4.1.8. 3. Ambientación social

Eminentemente popular: proletariado. También hay que ver en esta obra la existencia de personajes animales, con lo cual se amplía el ambiente humano a ambiente bestial.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.8. 4. Espacio textual diegético

La calle y la casa del matrimonio Gloria-Tista.

4.1.8. 5. Resumen detallado

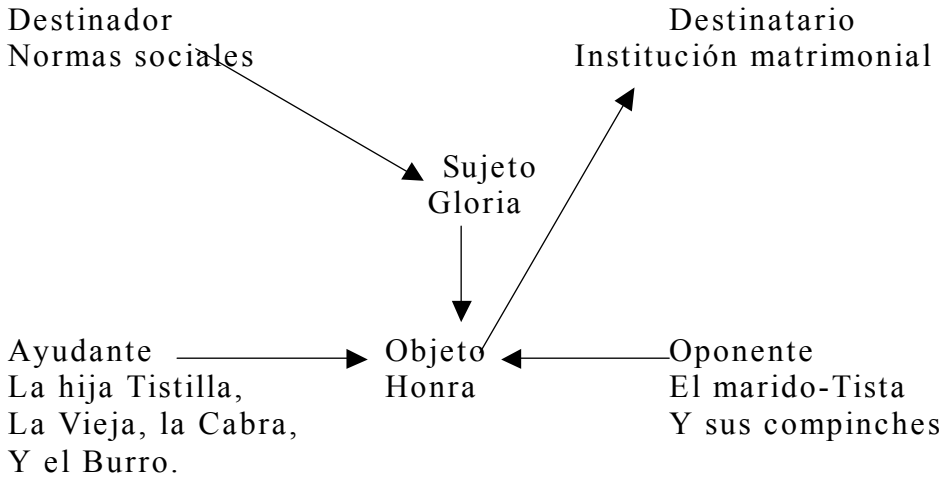
Tista, el sinvergonzón marido de Gloria, es un anti-modelo de cónyuge. Con su conducta vulnerable, deja a su familia despojada de su caudal. En vez de un hogar, su mujer encontró en su convivencia un infierno que ella intenta convertir en un núcleo de valores éticos a través de la moralización. Pero la moralización parece ser un artificio flojo para volver a poner en su cauce a un hombre tan bruto y tan irresponsable. La acción de este drama corto se sitúa en la última noche del año; es decir que se está celebrando la nochevieja. La duración de la misma es de unas horas: desde poco antes de la medianoche hasta el amanecer del año

[55] LÓPEZ PINILLOS, José: Vida nueva, en Ojo por ojo. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1915, pp. 261 y ss.
[56] LÓPEZ PINILLOS, José: Ojo por ojo. Madrid: Sociedad General Española de Librería-Diarios, Revistas y Publicaciones, Yagües, 1915, pp. 261 y ss.
[57] LÓPEZ PINILLOS, José: Vida nueva. Op. cit., acto I, *p. 5.*

nuevo. Ese momento que precede el fin□l del año y el inicio del nuevo es cuando Tista vuelve a casa después de pasar un largo tiempo de juerga□con sus compadres el Clavó y el Colorao. Precisamente están saliendo de una taberna y les humedece imperceptiblemente una lluvia torrencial. A esa hora, Tista llama a su puerta acompañado de sus mencionados compañeros de juerga. Su mujer, Gloria, no le abre, por prudencia. Se asoma al balcón. Al darse cuenta de que su marido viene acompañado, adopta una actitud moralizadora, dándole a entender que su casa no es una taberna. Consecuentemente, vuelve a cerrar el balcón sin abrirle la puerta. El charrán de su marido considera que su mujer le ha puesto en ridículo delante de amigos con quienes le antoja salir, y decide hacer lo de siempre: armar un escándalo. Al ver que Tista golpea peligrosamente la puerta, el Colorao le propone que vayan a su bodega y de ese modo, andarían mejor como solteros. Pero en ese momento, la Vieja, la madre de Tista, abre la puerta central. Una vez entrados los tres vagabundos, Tista pide a sus compañeros que le esperen en el salón, pues va a por las barajas en la alcoba. Entra violentamente después de dar golpes estentóreos a la puerta. Sin el menor escrúpulo, monta un escenario de pelea en la habitación donde la víctima es la mujer, Gloria. La Vieja, que ya no se cree en sus fuerzas para detener al furioso hijo suyo, pide socorro a Bautista, otro ocupante de la casa. La presencia de Bautista impone calma, y Tista le dice inconscientemente que no ha sido nada, mientras que Gloria se encuentra en un estado lamentable. A continuación, el violento marido pide a su madre que escoja entre irse a la cama o a la sepultura. La Vieja escoge la cama. Los tres compadres, Tista, el Colorao y el Chavó empiezan entonces su partida de barajas. El Chavó, conocido como el más astucioso y hábil, gana todo el dinero que tenía Tista en casa. Pero eso es lo de menos todavía. A medida que juegan, Tista va hipotecando el resto de sus bienes. Así es como al término de la partida, lo pierde casi todo: su cabra, su burro, que son los únicos animales que tenía, y, por si fuera poco, su propia casa. En el momento de llevar los animales, la cabra da balidos, lo que despierta a Gloria y a su hija Tistilla que observan quejumbrosas la ridícula escena del despojamiento de su marido y padre, respectivamente. Antes, la cabra se

quejaba de que su amo la maltrataba también, llevándola a abastecer a sus niños en leche. Su leche de cabra honrada, decía, sirve para las cabras. Amenazaba de ese modo con dejar de dar su leche, y añadía que Gloria tenía un manantial de leche, pero su marido la dejó seca, por martirizarla y por no ayudarla a alimentarse debidamente. En cuanto al burro, claro, aconsejaba la caridad a la cabra, para que fuera generosa con las criaturas pequeñas, pero él también lamentaba las coces que le daba su amo. La cabra calificaba a su amo de bruto, y confirmaba el hecho al ver que su amo les liquidaba a otro amo. Las amonestaciones de Gloria llevan a su marido a tomar conciencia de la magnitud de sus estupideces y a jurarle una conducta mejor en lo sucesivo: "Es lo último que perderé. Desde hoy, vida nueva." Ese despojamiento tiene sin lugar a dudas una función catártica. Pues hacía falta llegar a semejante colmo para que Tista tomara conciencia del callejón sin salida que estaba cavando. Se entiende de ese modo el título del drama que encierra la sátira moral que arranca del modo del modus vivendi de la clase de personajes que tenemos aquí; o sea, el de Tista y sus compadres, el Chavó y el Colorao. Recae especialmente sobre Tista, al ser un marido que origina el derroche del caudal familiar a causa de su indelicadezas y su vida soez. Es una actitud sociológica por parte de López Pinillos llevar a escena a gentes como Tista que hay en todas las sociedades del mundo. El dramaturgo consigue, por lo tanto, una meta moralizadora, recurriendo a las calamidades sociales que tales individuos suelen cometer. Pues ¡vaya necia manera de celebrar la nochevieja!

4.1.8. 6. Esquema actancial



4.1.8. 7. La acción

4.1.8. 7. 1. Tiempo textual diegético

La acción transcurre en plena noche, la última del año, o sea, en nochevieja, y dura unas seis horas: desde las veintitrés horas hasta el amanecer del Año Nuevo. Es invierno.

4.1.8. 7. 2. Esquema secuencial

S0: Deseo de la esposa martirizada de que su marido cambie sus malos modales.

F1 Situación inicial: Sale de juerga el marido en nochevieja.

F2 (Desarrollo) → S1: Vuelta sospechosa a casa del marido
- F1 La mujer se niega a abrirle la puerta.
- F2 Varios actos del marido: muestra de su irresponsabilidad
- F3 El marido promete cambiar, llevando una nueva vida decente.

F3: Cierre: Deseo cumplido por el marido: toma la decisión d mejorar su conducta.

4.1.8.8. Los personajes

Se trata de una convivencia de personajes humanos con personajes animales. Pero los personajes animales representan a los humanos.

TISTA

Es el irresponsable y brutal marido de Gloria. No sólo es borracho, violento para con su esposa, sino que derrocha todo el caudal familiar dejándolo llevar por sus compadres, el Chavó y el Colorao. Ese comportamiento abominable queda traslucida en la escena patética en la que la esposa, Gloria, y la hija, Tistilla, se asombran al ver a Tista liquidar los bienes de la familia en juego de barajas. Gloria y su hija Tistilla lamentan profundamente el carácter irresponsable de Tista en estos parlamentos:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

> *"TISTILLA*
>
> *Pae ¿se yevan al burro?*
>
> *GLORIA*
>
> *(Alarmadísima.) -¿Qué has hecho?*
>
> *TISTA*
>
> *¡Pchs! Ya ves.*
>
> *GLORIA*
>
> *¿Has jugao la cabra y el burro?*
>
> *TISTA*
>
> *Y los he perdío. (Riendo con angustia.) Pero no tengas cuidao. Es lo último que perderé. Desde hoy, vida nueva."*[58]

Se comprende entonces que Gloria no es feliz. Pues ¿hay quien aguante a semejante sinvergonzón de marido?

GLORIA

[58] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., *p. 269.*

La mala estrella dispone que viva aguantando a un charrán de la clase de su esposo. Es desgraciada a causa de esa relación matrimonial. Así, pues, no sabe a qué santo encomendarse con la borrachera de su marido, sus golpes, sus atropellos. Pasa un verdadero martirio en esta convivencia. En este sentido, es de interés recoger la escena donde Gloria es víctima de unos golpes violentos por su marido, que vuelve a casa sobre las veintitrés horas, acompañado por sus dos compadres, el Chavó y el Colorao, y en estado de embriaguez:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"TISTA

Mú salá. <<Esperarme>>; voy por las barajas. (De un puntapié rompe la puertecilla de la alcoba, métese dentro como un toro, y se oyen golpes y gritos.)

LA VIEJA

(Temblando.) -Tista ... Bautista ...

CHAVÓ

(Noblemente.) -Güeno va, Tista. (Aparece Bautista uy risueño, con un arañazo en la cara).

TISTA

No ha sío ná. Por esahogarme. (A la Vieja.) Usté á la cama. O á la seportura. ¡Jopo!".[59]

Si los ancianos que son la Vieja y Bautista no viven en paz en esta casa porque tienen que acudir al socorro de su nuera muy a menudo, los animales se quejan del mismo modo. Tanto el Burro como la Cabra dicen que su amo, que es el propio Tista, los trata muy mal.

En definitiva, "Parmeno" consigue enfocar el problema moral de su época a partir de la vida de un marido indigno. Y el medio para alcanzar ese objetivo fue La otra vida.

[59] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., *pp. 264-265.*

4.1.9. La fuente

4.1.9.1. Noticia de publicación

Como Vida nueva, se publicó en Ojo por ojo[60] en 1915. Tiene la característica también de las piezas de un acto "único".

4.1.9.2. Dedicatoria

"A Gregorio Martínez Sierra."[61]

4.1.9.3. Ambientación social

Burguesía media y proletariado rural.

4.1.9.4. Espacio textual diegético

Se verifica en la Plaza, frente al Ayuntamiento, en un pueblo de Andalucía y el casino donde se celebra el escrutinio. Esos espacios se amplían a los de la calle y la bodega de don Luis Fernández Fernández.

4.1.9.5. Resumen detallado

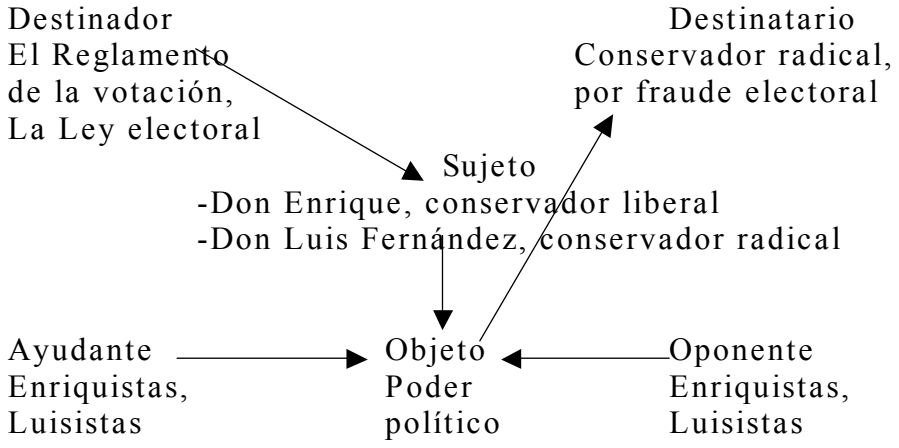
Dos caciques presentan su candidatura para las elecciones municipales en un pueblo de la Junta de Andalucía: don Enrique y don Luis Fernández Fernández. Ambos son del mismo pueblo. Las elecciones, que tienen lugar al cabo de los cinco últimos años que ha durado el mandato de don Enrique, se celebran en plena noche en la plaza que está frente al Ayuntamiento. Tanto los enriquistas o partidarios de don Enrique, como los luisistas, o admiradores de don Luis son numerosos. El ambiente general que reina aquí es conflictivo, pues los dos bandos no comparten las mismas tendencias políticas y se odian. Los enriquistas son algo progresistas, mientras que los luisistas se encierran en un conservadurismo radical. Antes de las elecciones, se producen

[60] LÓPEZ PINILLOS, José: Ojo por ojo. Op. cit., pp.245 y ss.
[61] Ibídem, p. 245.

altercaciones entre los partidarios de una y otra tendencia. Un matrimoni□ se riñe a este respecto: El Morueco y La Pelá. El hombre es luisista, pero la mujer, enriquista. Finalmente, se marchan y ninguno de los dos vota. Todos los demás sí que participan en la votación. Don Enrique y don Luis salen del Ayuntamiento. Don Enrique está triste, mientras que don Luis tiene una expresión muy jovial. Con su pelotón de leales, don Enrique entra en su casino. Por su parte, don Luis gasta una broma con los suyos y vuelve al Ayuntamiento para presenciar el escrutinio. De pronto, todos los enriquistas se vuelven amedrentados. Su jefe sospecha que su adversario ha debido de causar un fraude electoral donde se ha metido en el Ayuntamiento. Entonces es cuando los enriquistas prometen cometer atrocidades si la victoria no es de su lado. Pero don Enrique les aconseja tranquilidad y prudencia, añadiendo que los actos vandálicos se prohiben. De repente, la plaza se vuelve bulliciosa. Algunos enriquistas que estaban allí huyen. Otros se refugian en su casino. Las dudas se aclaran cuando sale don Luis animando a los suyos con el lema de la moralidad y de la civilización. Todo eso para anunciar la victoria de los luisistas, que se cifra por veinte votos de mayoría. Para el cacique victorioso, el Ayuntamiento cae en sus manos después de cinco años ominosos de los luisistas progresistas. En un tono sarcástico, promete tratar con mano dura a los enriquistas. Una discusión violenta opone a los dos caciques. Durante esa circunstancia, don Enrique recuerda a don Luis la magnífica obra que ha llevado a cabo durante el quinquenio de su poder. Por otra parte, le recuerda que todavía sigue vivo y que, valiéndose de su sentido patriótico, velará por los fueros de la humanidad y la justicia. Su adversario, triunfante en su conciencia, promete recurrir a la represión como siga con sus despropósitos, siendo él "el dueño único" de ahora en adelante. Al mismo tiempo, los luisistas destruyen de forma salvaje todas las maravillosas realizaciones que pensaba haber dejado don Enrique. Uno de ellos, Caramechá, encabeza el movimiento vandálico de los luisistas y, ayudado por sus compañeros, convierte en cieno de los cerdos la única realización que aún quedaba: la fuente. El agua es la vida, había pensado por cierto el ex alcalde a montar esa fuente en el pueblo, que no la tenía. Pero don Luis, más inclinado a fomentar actos violentos y

destructores que cumplir las funciones de un alcalde, se complace en animar a sus partidarios y a descalificar aquella preciosa obra social que dejó realizada su predecesor. Pues para él, esa fuente no es sino una "basura" con la que don Enrique abusó del pueblo. Un enriquista, El Rizao, que observa la esperpéntica actuación de los luisistas en el pueblo, acude al párroco don Serafín pidiéndole socorro. Pero la mediación del cura es insignificante, puesto que no le hacen el menor caso. Entre otros sucesos también, hay que señalar la bárbara intimidación de los guardias civiles, que amenazan con maltratar y prender a los enriquistas. Lo mismo merece referir la situación conmovedora que pasan tres beatas, causada por los muchachos luisistas. Pues excitan al toro que van a degollar para celebrar su victoria electoral, y el toro acomete con ímpetu a las religiosas, dejándolas maltrechas. Las reacciones de los distintos personajes nos permiten tener la impresión de que estamos ante una tragicomedia, en la cual la acción suscita a la vez la tristeza y la alegría. Pues fijémonos en que los animales expresan también su compromiso aquí: los caballos, los potros, las yeguas, los asnos y los mulos indignados, condenan la conducta de los luisistas; mientras que los cerdos celebran la conversión de la fuente en barrizal, porque van a bañarse en él. el título de este drama corto no es más que una designación sinecdótica de las importantes realizaciones que hicieron los enriquistas progresistas pero que los luisistas conservadores se complacen en barrer en una media noche. Estamos, pues, ante un drama que desarrolla la problemática del las dos Españas: la España científica y la retardataria; o la España progresista y la conservadora. Aquí, el poder político cae en manos de los conservadores; y se trata de un conservadurismo casi anarquista.

4.1.9.6. Esquema actancial



4.1.9.7. Acción en un pueblo de Andalucía

4.1.9.7.1. Tiempo textual diegético

Las elecciones se celebran en plena noche y duran unas horas.

4.1.9.7.2. Esquema secuencial

S0: Deseo de mantener el sistema de turno del poder político, pero respetando la Ley electoral.

F1 Situación inicial: Fin del quinquenio de los enriquistas.

F2: (Desarrollo)

S1 Elección del nuevo candidato - alcalde.

F1 Campaña electoral de los dos candidatos.

F2 Fraude electoral del candidato de la tendencia conservadora-radical durante el escrutinio.

F3 Victoria por fraude electoral del conservador-radical don Luis Fernández.

F3: Cierre: Turno cumplido, pero fraudulentamente.

4.1.9.8. Los personajes

Forman dos tendencias políticas: los enriquistas o partidarios de don Enrique, y los luisistas o partidarios de don Luis.

LOS ENRIQUISTAS

Representan la tendencia conservadora liberal, por lo tanto, son un tanto progresistas. Han estado gobernando durante los últimos cinco años, pero como el sistema político del país es quinquenal, tiene que volver a presentar su candidatura, puesto que desea ejercer otro quinquenio como alcalde don Enrique, el líder. Desgraciadamente para los enriquistas, don Enrique pierde la votación frente a su adversario don Luis. No sólo los partidarios de esta tendencia le amenazan, sino que destruyen todo cuanto hizo como realización durante su último quinquenio. Las ideas progresistas de los enriquistas están resumidas en los propósitos de su jefe con los que traduce su sentido patriótico y su empeño en querer seguir protegiendo el patrimonio a cuyo enriquecimiento ha contribuido. Con esos propósitos, se dirige a su adversario don Luis en este tono:

> *"DON ENRIQUE*
>
> *(Tribunicio.) -¡Ojo, que aún no me he muerto! Aquí estaré para velar por los fueros de la humanidá y la justicia, mientras haya en mis venas una gota de sangre." p. 257*

Además, a las burlas de su enemigo, don Enrique responde con una ironía con la que se ve obligado a pasar revista a la importante obra social que realizó en la ejecución de su programa de acción:

> *"DON ENRIQUE*
>
> *(Irónico.) -Sierto. No hay más que verlas- Estaban las calles terristas, y las empedramos; no había faroles, y los pusimos; faltaban una fuente, y ahí tenéis la fuente ... ¡Ejecuten ustedes atrosidades así!"*[62]

[62] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., *p. 257.*

En resumidas cuentas, los enriquistas llegan al fin de su mandato y sus sucesores de cuyo comportamiento psicológico vamos a hablar, han decidido acabar también con sus realizaciones.

LOS LUISISTAS

Son conservadores radicales. Han ganado las elecciones municipales que acaban de celebrarse contra el infeliz candidato don Enrique. Más que conservadores radicales, vemos en ellos unos anarquistas. Pues ¿cómo se puede erradicar las realizaciones hechas por su predecesor? ¿A base de qué se puede volver a construir el país? La declaración de don Luis, líder de los conservadores radicales, tras su victoria, significa todo lo que es ignorancia total de las realizaciones de los enriquistas y la el recurso a la represión:

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

"DON LUIS

¡Veinte votos de mayoría, señores! El Ayuntamiento, al cabo de sinco años ominosos, cae en nuestras manos. Ahora verá esa gente lo que es arministrasión, y lo qu'es consiensia y lo qu'es progreso."[63]

Peor aún: don Luis entiende ejercer un poder centralista, personalista, y, como es lógico pensarlo, injusto. De hecho, ya priva a su adversario político la libertad de expresión y le promete lo peor:

"DON LUIS

(Sulfurado.) -Usté sierra el pico, que aquí soy yo el dueño único, y cuidadito, que el diablo las carga. Al buen entendedor..."

DON ENRIQUE

(Desafiándole.) - Pues hagan ustedes una barbaridá."[64]

Hay mucho miedo a que el poder de los luisistas se centre en el derramamiento de la sangre humana y a destrucciones de índole material. Señalemos que la mayoría de los luisistas son borrachos, tal el ejemplo de Caramechá, que disfruta con sus compañeros haciendo venir abajo las columnas de la fuente y convirtiendo la misma en cieno:

"CARAMECHÁ

Entonces ordeno y mando. Eh, tú, Cojetero, trae la soga der toro; y tú, Pipili, y ustedes, ayudarme. ¡A la una!... ¡A las dó!... ¡A las tré!... ¡Jala valientes!

(Los <<luisistas>> se cogen á la cuerda, amarrada al pilar; retroceden un poco, avanzan con ímpetu, y la columnilla tiembla, sacudida fieramente.)[65].

De cualquier manera, la victoria de los conservadores radicales con inclinaciones anarquistas permite dictaminar que el poder político caído en malas manos y el futuro del país se hace incierto. La obra, en sí, adquiere el significado de una sátira política.

---

[63] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., *p. 252.*
[64] Ibídem, *p. 257.*
[65] Ibídem, *p. 259.*

4.1.10. La justiciera

4.1.10. 1. Noticia de publicación

Drama corto, fue publicado en Ojo por ojo[66] en 1915 como los dos anteriores. Está construido sobre la base de un solo acto.

4.1.10. 2. Dedicatoria

"A Gregorio Martínez Sierra."[67]

4.1.10. 3. Ambientación social

Burguesía baja y otro ámbito cósmico.

4.1.10. 4. Espacio textual diegético

Una plazoleta de Madrid, el balcón situado en frente de la plazoleta, y la propia casa del matrimonio burgués.

4.1.10. 5. Resumen detallado

La Muerte tiene la manía de asustar, atormentar, trastornar, oprimir y martirizar a los seres inofensivos e inocentes. Suele beneficiarse de la ayuda del Huracán y de la Pulmonía. Todas esas malas acciones las suelen ejecutar en un ambiente de fantasía, fantasmal y cósmico. La acción más reciente, la realizó la Muerte ayer, quitando trágicamente la vida a un recién nacido. Ese suceso ha obligado al Hijo de Panther a llamar la atención de la Muerte esta mañana sobre lo malintencionada que es. El Hijo de Panther es un arcángel bello y victorioso. Tiene alas azules, para coronar semejante belleza. La Muerte considera un verdadero agravio la reacción del Hijo de Panther y encarga a su compañero el Huracán de su búsqueda, con la identificación de "viajero de las alas azules". El Huracán, que estaba oprimiendo a un Borracho en una plazoleta de Madrid, le suelta y sale al recado. El Borracho se queda clamando por la libertad. Sabiendo que es ya de noche, se elevan unos sordos rumores y la

[66] LÓPEZ PINILLOS, José: Ojo por ojo. Op. cit. p. 221 y ss.

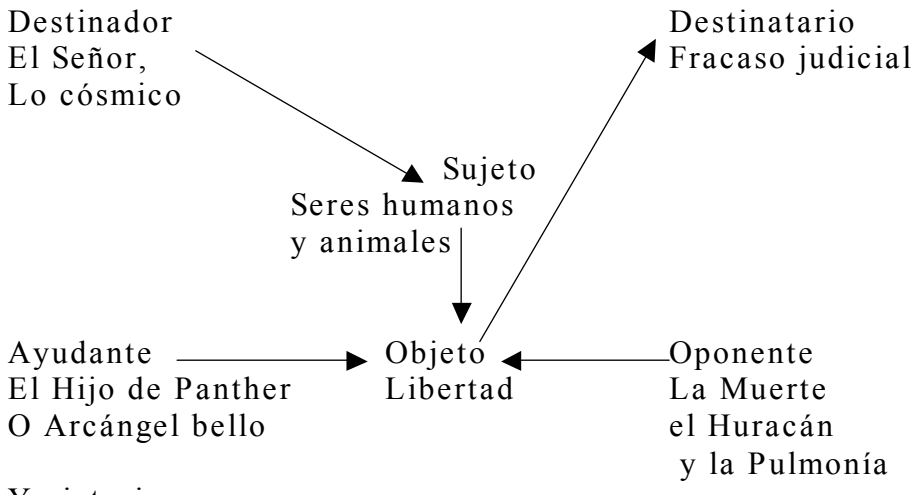
obscuridad se puebla de sombras. Los personajes que viven en este ambiente están martirizados, y no comprenden lo que sucede en las tinieblas. Entonces, cada uno de ellos tiene un problema distinto: el Eucalipto se queja de que la tierra se ha vuelto de mármol y aprieta sus raíces; el Caballo se halla asfixiado por el aire que está hecho fuego; mientras que por su parte, la Codorniz siente frío en demasía, pues el viento le hiela. Todos imploran el socorro del Señor. El Perro, que adivina a la Muerte en la plazoleta, acude a ella y se pone a pedir a las víctimas que huyan. Quiere que se salven. En ese momento, un fragor tormentoso anuncia al Huracán. Vuelve efectivamente, acompañado del viajero de las alas azules, o sea, el Hijo de Panther. Una discusión se entabla entre la Muerte y el Hijo de Panther. La Muerte quiere saber el porqué de la ofensa de esta mañana. Pero el Hijo de Panther le opone que no es una ofensa, sino la verdad. La Muerte se ve obligada a perdonar al Hijo de Panther que le anuncia que tanto en la tierra como en el cielo de donde viene, todo el mundo está enfadado con ella, a causa del mal trabajo que hace. Todos dicen que es brutal, cruel, grosera, irreflexiva y torpe como la ostra. El Hijo de Panther saca la consecuencia del trabajo de la Muerte: el riesgo de que sólo se queden en la tierra los foragidos es grande. La Muerte, que comprende el alcance de tla consecuencia, dicie a su interlocutor que le falta quien le ayude para solventar el caso, para poner fuera del peligro a los sufridores de la tierra. El Hijo de Panther se propone a ayudarla. Como primera acción de la ayuda que le brinda, el Hijo de Panther pide a la Muerte que vaya a librar a la Burguesa que vive en el balcón situado en frente de ellos. Pero ¿haciendo qué? Pues matando al Burgués, su marido que le martiriza de día como de noche. Le aconseja que de ahora en adelante libre a los inocentes de su martirio y no lo contrario. De ese modo, la Muerte, el Huracán y la Pulmonía irrumpen en el domicilio del matrimonio burgués. A instancia de la Muerte, el Huracán abre el balcón. Y a instancia suya todavía, la Pulmonía clava un puñal en el lecho del matrimonio, en la parte donde duerme la mujer. Y luego, desaparecen. El Burgués, que adivina algo raro que pasa en su casa, se

[67] LÓPEZ PINILLOS, José: La justiciera. Op. cit., *p. 221.*

despierta y se pone a amonestar a su esposa de haber dejado el balcón abierto. La Burguesa se levanta y cierra el balcón. Cuando vuelve a la cama, siente un dolor agudo en el costado, como si le clavasen una aguja. No le ha pasado nada grave , pero el daño hecho lo ha sufrido ella, en vez del marido. Con lo cual se demuestra que la Muerte es una mala justiciera. Actúa con torpeza, como ya dijo el Hijo de Panther, el arcángel bello y victorioso. Cabe decir que este drama estaá lleno de simbolismo: las fuerzas animales y las de la naturaleza presentes en él simbolizan en efecto a los seres humanos con sus malas actuaciones en la sociedad. Por eso es porque el drama es una sátira social basada en la justicia humana. El arcángel bello y victorioso, con sus alas azules, es un símbolo de la salvación del hombre en la tierra. "Parmeno" consigue mezclar lo terrenal y lo celestial, lo humano y lo divino, para hacer resaltar la idea de que la condición humana tiene salvación.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.10.6. Esquema actancial



4.1.10.7. La acción en Madrid

4.1.10.7.1. Tiempo textual diegético

La acción se desarrolla de noche y abarca toda la noche. Otra referencia del tiempo diegético aquí es el invierno: "*remusguillo invernal*" (p.223). Esos tiempos diegéticos tendrán su interpretación y valoración más adelante.

4.1.10.7.2. Esquema secuencial

S0: Demostración de que el sufrimiento humano es una injusticia.

F1: Situación inicial: La muerte de un niño.

F2 → S1 Denuncia de los actos criminales e injustos de la Muerte por el Hijo de Panther

(Desarrollo) F1 Enfado de la Muerte con el Hijo de Panther, pero obtiene su perdón le perdona.

F2 El Hijo de Panther pide a la Muerte que haga justicia entre el Burgués y la Burguesa.

F3 Fallo judicial: la Muerte hace daño a la Burguesa en vez del Burgués.

F3: Cierre: Queda demostrado que la Muerte es una justiciera injusta.

4.1.10.8. Los personajes

Los personajes de este drama corto se dividen en dos grupos: los terrenales y los celestiales.

LOS PERSONAJES TERRENALES

Se trata de la Muerte, la Pulmonía, el Huracán, un Caballo, una Codorniz, un Eucalipto, un Perro, un Borracho, el Burgués y la Burguesa.

La Muerte, la Pulmonía y el Huracán son fuerzas cósmicas y maléficas. Quitan libertad y felicidad al resto de los personajes. atemorizan, oprimen y matan, especialmente a los buenos. El Hijo de Panther reprocha esa maldad a la Muerte en este diálogo:

> *"LA MUERTE*
>
> *Pues yo trabajo*
>
> *PANTHER*
>
> *Mal. Eres injusta, ó eres necia. Arrancas el buen trigo y respetas el tizón. Asesinas caprichosamente á centenares de bienaventurados que pregonan la doctrina de Cristo, pregonan la doctrina de Cristo, y no ves á los que la desprecian. Siguiendo así, pronto no habrá en el mundo más que foragidos."*[68]

Los demás personajes mencionados son víctimas de los ya mencionados, víctimas de su maldad. Por su parte, la Burguesa y sobre todo víctima de los atropellos de su marido, el Burgués.

LOS PERSONAJES TERRENALES

Visiblemente aparece uno aquí, el Hijo de Panther. Es un arcángel hermoso y dispuesto a triunfar. Es un ángel que viene del suelo para librar a los personajes terrenales del martirio de la Muerte, del Huracán y de la Pulmonía. Es el símbolo de la salvación humana. Puede representar al mismo Jesús. Por eso, habla a favor de las inocentes víctimas, como se ha visto en las líneas anteriores.

[68] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., p. *227.*

4.1.11. A tiro limpio[69]

4.1.11.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro de la Infanta Isabel el 14 de enero de 1918, por la compañía que representaba el actor Rafael Ramírez.

4.1.11.2. Dedicatoria

"A Aurelio Romeo y a Casimiro del Valle."[70]

4.1.11.3. Ambientación social

Eminentemente popular. Se trata del proletariado urbano.

4.1.11.4. Espacio textual diegético

Zapatería de Salud situada en el barrio de la ciudad de Sevilla que se llama Triana, en la orilla derecha de Guadalquivir (acto I); ídem (acto II); Salita de Salud en el piso alto de la zapatería (acto III).

4.1.11.5. Resumen detallado

Salud y Juan Chiclana son dos amantes que viven en Triana, un barrio de la ciudad de Sevilla, en la orilla derecha de Guadalquivir. Ambos personajes se aman de forma admirable. Pero, como lo bueno en os sentimientos amorosos suele tener poca fortaleza para resistir las tentaciones, de nuevo, en esta comedia costumbrista, la vida de Salud y Juan va a ser el escenario de la problemática honra y honor, tema central de la obra. Salud observa en Juan un cambio repentino de comportamiento para con ella, duda de él. Las dudas se confirman: Juan es un hombre infiel que no se contenta con Salud, quiere a cuantas ve. Salud no soporta este desarreglo y asume la venganza. Echa a Juan de casa, con el discreto propósito de que cambie, de que vuelva serle fiel. Pero la vida callejera

[69] LÓPEZ PINILLOS, José: A tiro limpio. Madrid: Renacimiento, 1918.
[70] Ibídem, p. 5.

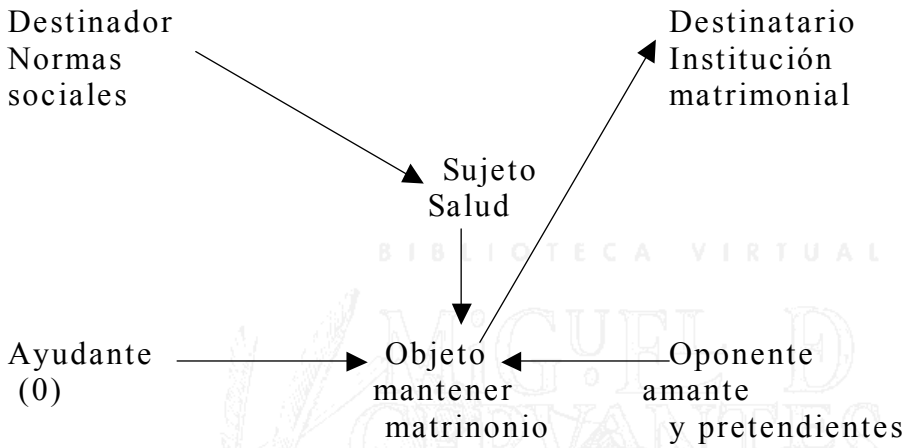
que va a llevar Juan no permite augurar nada bueno. Encuentra a la cupletista, la cancionista "La Velázquez", una madrileña cuyas belleza y composiciones líricas dejan seducido a Juan. Se toman los dichos enseguida. Discretamente, La Velázquez acude a la tienda de Salud, porque Salud es administradora de una zapatería que antes había pertenecido. a su tío político, El Maestro Curro. La Velázquez pide un favor a Salud, es decir, que le enseñe a cantar saetas, porque aprendió que Salud se las sabía. Al mismo tiempo, lleva a Salud a rechazar el favor, porque le habla de Juan, diciéndole que Juan la vengó anoche de un individuo que la había insultado. Salud es muy celosa y se resiste categóricamente a enseñarle las saetas. Cuando Salud se entera de que La Velázquez sale con Juan, la echa también de su tienda. Entretanto, dos hombres, con categoría de galanes, cortejan a Salud. Se trata de Rafaelito, alias "El Salero" y Manolillo, alias "El Bruto". Como pruba de amor, Rafaelito "El Salero" trae un ramo de claveles a Salud. Ésta, que no ha dejado de amar a Juan, le rechaza con finura, aconsejándole que sea discreto y sobre todo, que evite la precipitación y que tenga paciencia. Es una buena excusa. El mismo día, por la tarde, La Velázquez vuelve a visitar a Salud y le pide otro favor. Salud le contesta ásperamente que se favorece a las amigas, y ellas no lo son. La Velázquez replica que tampoco son enemigas, ni quiere que lo sean. Salud, incrédula, le pregunta si Juan es su novio. Entonces es cuando La Velázquez le dice el verdadero motivo por el que ha vuelto a verla: va a casarse con Juan. Los celos de Salud se acrecientan, y dice a su rival que Juan es suyo, a pesar de todo. Y por si fuera poco, le informa de que siempre Juan hace promesa de matrimonio a las mujeres, pero nunca se realizan. Por tanto, La Velázquez no será una excepción esa regla. Sale La Velázquez y aparece Juan. Salud le aborda con una rabia incandescente. De todas formas, se da cuenta de ue su amante sigue desh□nrándola. Llega hasta un grado de nerviosismo insostenible y, empuña el revólver e intenta disparar sobre Juan. Afortunadamente para el amante ifiel, acierta a inclinarse rápida y hábilmente. La víctima será Rafaelito "El Salero" cuyo brazo derecho ha sido herido por el proyectil. Pues en el momento de disparar, entraban rafaelito, Piesdeliebre y El Maestro Curro. Se produce entonces

una especie de tragicomedia: llora a mares Salud por lo sucedido, mientras que la víctima, que deseaba ya a Salud, se vanagloria diciendo que es más bien su suerte, ya que va a pasar una buena temporada en casa suya, mientras se cure, porque así lo propone Salud. Es muy divertido. Rafaelito sueña con su felicidad en esa circunstancia, dado que se ilusiona pensando que Salud puede consentir contraer matrimonio con él, siquiera por lo ocurrido. Pero Salud quiere a su Juan. El Maestro Curro se preocupa mucho por la salud de Rafaelito "El Salero" y pregunta si ha venido el doctor. La víctima contesta que quedó en venir más tarde. De pronto, Rafaelito, que había salido, vuelve y sorprende a Manolillo "El Bruto" echando piropos a Salud, con el ánimo de desearla, igual que Rafaelito ". los dos se cruzan graves despropósitos. Salud recuerda a los dos galanes que no puede incurrir en la misma falta como la que reprocha a Juan; o sea, no consiente en nada avances amorosos de otros hombres. El Maestro Curro, que ayuda a su sobrina Salud a llevar el negocio en la tienda, llega en compañía de "Sieteojos". Al verlos, Salud expresa su inquietud de que Curro haya dejado la tienda sola, y pide a su criada, La Quica, que vaya a sustituirle, mientras Curro explica el por qué de la visita de Sieteojos en la sala de Salud. Es un momento de susto y escalofría para la mujer, porque Sieteojos es la autoridad judicial que viene para reprimir el acto delictivo cometido por ella. La víctima juega a la galantería, diciéndole que lo ha pasado nada grave. Pero Sieteojos expresa la seriedad con la que toma lo sucedido y afirma que es un momento idóneo para prescindir de galantería. Califica el acto cometido de "homicidio frustrado". Como tal, se castiga con un rato largo de presidio. Tiene, pues, la obligación de dar parte. Sin embargo, es El Maestro Curro quien va a salvar a su sobrina Salud, dando a entender engañosamente a Sieteojos que el acto de Salud no fue intencional; pensaba que el revólver estaba descargado. Por otra parte, le asegura que él mismo se hace cargo de la indenmización de la víctima. También la presencia de Juan, que apoya la postura indulgente de Curro, en favor de Salud, contribuye a protegerla. Finalmente, la autoridad judicial consiente no castigar el caso. Es el segundo día y por fin llega el médico para atender al enfermo. La criada, La Quica, le lleva a la salita de Salud para

tal fin. Juan, que ha venido a suplicar a la autoridad judicial a favor de su amante, riñe con Rafaelito "El Salero", porque ve que la intención de éste es quedar para siempre en la casa de Salud con ella. Es un problema de celos que lleva a Salud a añorar el que por salvarla, Juan haya tenido de nuevo acceso a su casa. Para Salud, Juan no tiene derecho a vivir con ella, por ser mujeriego. Juan no entiende que su amante siga metiéndose con él, hasta después de haber intentado matarlo. Ante el empeño de Salud de rechazarle, Juan se pega un tiro. Pero será un suicidio frustrado también. Aunque cae, no muere. Ese tiro sirve para aclarar el asunto. En la opinión de Salud, quiso matar a Juan para llamarlo "pichón"; es decir, era un tiro cargado de cariño y de amor. Él de Juan es también un tiro de celos; o sea del mismo amor. Ninguno de los dos tiros ha causado una muerte. Por ser amantes que se destrozan entre celos, han buscado argumentos para demostrar cuánto se aman. Como si no fuera suficiente, Manolillo "El Bruto" intenta suicidarse también, claro está, por los mismos celos, porque galanteaba en tercer posición a Salud. Felizmente, impiden el escándalo amoroso, sujetándole, Rafaelito "El Salero" y El Maestro Curro. El estado anímico de las mujeres es conmovedor: Salud, espantada; y La Quica, muy desesperada. Rafaelito "El Salero" y El Maestro Curro procuran arrebatar el revólver a Manolillo "El Bruto", pero ese se resiste fieramente a soltarlo y se lanza a luchar contra los dos. La comedia termina con la desesperación total de la mayoría de los galanes, precisan ante Rafaelito "El Salero" y Manolillo "El Bruto", desesperación debida a la explosion de un amor frustrado. Sólo Juan Chiclana encuentra tranquilidad y esperanza en este entramado relaciones sentimentales, puesto que reconciliadora, su mujer se acerca a él suplicante, cariñosa e indulgente. Es una comedia amorosa en la que la mujer deshonrada emprende la venganza y acierta regenerar a su amante. Como comedia, esta obra contiene escenas muy divertidas. Es el ejemplo de la que se relaciona con el proyectil que hiere de gravedad al galán Rafaelito "El Salero" y, mientras que todos los demás personajes se asustan ante lo ocurrido, él pretende ver en ello su gloria. Lo mismo resulta gracioso ver quetres hombres se pelean por una mujer. Constituye de igual manera un recurso cómico cuando, al ver que el personaje llamado "Piesdeliebre"

calzaba botas destrozadas, El Maestro Curro le regaló botas nuevas. Pero las botas le martirizaron tanto que le salieron chichones. Enojado, "enojado, Piesdeliebre decidió devolver las nuevas botas a su propietario e ir descalzo. Harto había estado al andar claudicando con ellas. La escena quedó tan divertida, que atrajo a un grupo de muchachos, que se detuvieron en la puerta de la tienda, riéndose a carcajadas, y disfrutando cómo un hombre se resolvía a ir descalzo, con chichones en los pies.

4.1.11.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I.11.7. La acción en Sevilla

4.1.11.7. 1. Tiempo textual diegético

La acción se desarrolla durante dos días de un verano caluroso.

4.1.11.7. 2. Esquema secuencial

S0 :Mantenimiento de la institución matrimonial

F1 Situación inicial: Salud celosa de su marido Juan

F2 (Desarrollo) → S1 aventura del marido/ fidelidad de la esposa
F1 Expulsado de casa relación con otra mujer
F2 Salud rechaza a sus pretendientes
F3 Salud acepta de nuevo al marido.

F3 Cierre : Institución matrimonial mantenida.

4.1.11.8. Los personajes

Muchos de los personajes de la presente comedia costumbrista revisten las formas más cómicas que vamos a señalar y encierran una dura crítica social. Hablemos ante todo de Salud.

SALUD

De treinta y tres años de edad, es de perfil gracioso y enérgico. Natural de Triana, Sevilla, lleva una falda "cortita". Sus pies son diminutos, tiene lozanas caderas, y un busto corpulento. Con esa descripción, se podría pensar que sus pies no aguantarían el peso del cuerpo. Pero está echa una fortaleza. Sus arreos tienen la simpática elegancia de lo limpio y lo sencillo, lo cual infunde a sus admiradores un encanto extraordinario. Hiere a uno de sus galanes, Rafaelito "El Salero", mientras que quería disparar sobre Juan Chiclana, por celos, porque éste la deshonraba saliendo con otras mujeres. Es la sobrina de El Maestro Curro y su oficio es la zapatería, siendo ella misma la administradora de

su hacienda. Además de Rafaelito "E Salero", tuvo otro galanteador; se trata de Monolillo "El Bruto". Pero Salud amaba a un solo hombre, Juan Chiclana. Era su mejor ilusión sentimental. Aunque le echó de su casa, hay que saber que le quería de veras. La despedida se debió a los celos, como se manifiestan cuando la cupletista llamada "La Velázquez" le informa de que Juan se ha enamorado de ella y le ha hecho una promesa de matrimonio. Salud le dice que eso no puede ser, y que a Juan nadie se le puede quitar. Citemos los dos parlamentos siguientes para ilustrar esas situaciones:

> *"LA VELÁZQUEZ*
>
> *(Muy segura de sí misma.) Es que á mí tampoco se me convence con juramentos. Y como Juan lo sabe y me quiere, anoche nos tomamos los dichos. Aunque le prometí ocultárselo á todo el mundo, á usté no se lo quiero ocultar, para que sepa á qué atenerse. Al fin, usté fue su novia, y Juan, no por malo, porque no es malo, sino por ligero, la comprometió.*
>
> *SALUD*
>
> *(Como atolondrada.) De manera que se ha tomao usté los dichos con Juan... Con mi Juan... Usté se ha tomao los dichos con mi Juan...*
>
> *LA VELÁZQUEZ*
>
> *¿"Su" Juan? ¿No habían reñido ustedes?*
>
> *SALUD*
>
> *¡No, no habíamos reñío! ¡Le había yo echao; pero no le eché pa que otra, con sus manos labás, lo recogiera y se lo yebara! ¡Me oye! (Serenándose de pronto y hablando con fría entereza.) Y bueno ba lo bueno, que se me ha secao la garganta con la conbersasión y me he inritao, y no hay por qué inritarse. Se puede ir tranquila, que ya me ha faboresido."*[71]

Como indica su nombre, Salud es realmente una mujer sana, fiel, decente y dotada de una personalidad inalterable. Así, pues, acaba reconciliándose con su amante. Cabe presentarle también, junto a su compañera sentimental.

[71] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 85-86.*

JUAN CHICLANA

Es un varón de cuarenta años de edad, alto, fuerte, grueso, cargado de espaldas y con la voz aguardentosa. Como la mayoría de los personajes, se pone un sombrero finísimo, expresión de su elegancia. Su traje es gdris, de americana, cortado a lo torero. amante infiel, tuvo que abandonar la casa durante una buena temporada, echado por su compañera sentimental, Salud. Sus actuaciones supusieron la problemática honra-honor. El ejemplo más claro de su infidelidad es su relación amorosa con la cancionista "La Velázquez". Por sus excesos sentimentales, por poco le asesina su amante, Salud. Peor aún, él mismo estuvo a punto de suicidarse. Pero gracias a su habilidad, pudo esquivar el proyectil. Al fin y al cabo, tuvo que reconciliar con la más pura de las amantes, Salud. En el marco se su amor con ella, entró en rivalidad con Rafaelito "El Salero" y Manolillo "El Bruto". ¿Qué decir de ellos?

RALAELITO "EL SALERO"

Es uno de los galanteadores de Salud. Tiene veintisiete años de edad. Es natural de Córdoba. Su aspecto físico permite resaltar los rasgos de un hombre fuerte, esbelto y cenceño, que no puede andar de elegante, de enamoradizo y de guapo. En vez de vestirse a lo señor como piensa, es más bien toreramente, un traje kaki de lana. Tiene el habla de un labriego cordobés, única cosa que, en él, no se puede tachar de cursi; es decir, de un refinamiento ridículo o afectado. Su verdadero nombre es Rafael Monturque. Lo de "Salero" se debe a que su madre vendía sal:

> *"RAFAELITO*
>
> *(Mientras se arrodilla Curro y le quita la bota)... Yo soy mataó. Rafaé Monturque, de Córdoba, pa serbil á osté. Me disen Rafaelito "er Salero", porque mi madre bendía sá, no porque yo sea salero."*[72]

Esos apodos, no sólo resultan ser graciosos, sino que confieren a los personajes un carácter ridículo. Para dar nuestras de su finura de galán,

[72] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 13.*

trajo a Salud un ramo de flores. Con ellas, acertó a suscitar una ilusión a Salud que le dijo:

> *"SALUD*
>
> *¿Yo? Yo sólo echo de mi casa á los sinbergonsones que escandalisan. A uesté ¿por qué iba á echarlo? ¿Por qué es usté tan bien portao que me trae unos clabeles presiosos? Digo, si son pa mí. (Se sonríe con irresistible coquetería.)*
>
> *RAFAELITO*
>
> *(Encandilado.)*
>
> *¿Pa quién habían de sé? A una fló ¿qué se le ba á mercá sino flores? (Ofreciéndole los claveles.) Le iba á pedil á su tío que se los diera. Como er fue quien me pegó er botón, y como con siertas mujeres tié que entrarle á uno cortedá.."*[73]

Por su actitud insólita de galán de una amante, recibió un tiro que no se dirigía contra él, por la misma mujer a la que deseaba. Quedó con el brazo derecho destrozado. Lo que resulta tan trágico como cómico en él es que mientras que los demás tenían lástima de él por el accidente sucedido, él vér en ese hecho su dicha. Y contesta a la mujer cuando ella le dice:

> *"SALUD*
>
> *(Llorando.) ¡Qué desgracia, Dios mío! ¡Qué desgracia!*
>
> *RAFAELITO*
>
> *¿Desgrasia ó suerte? (Con admirable convencimiento.) Pa mí, que es suerte. Porque, lo que es ahora, se tié osté que casal cormigo."*[74]

En suma, la aventura de Rafaelito "El Salero" fue desventajosa para él, no sólo porque le hirió de gravedad, sino también porque su amor se frustró en el rechazo sistemático de Salud.

MANOLILLO "EL BRUTO"

Es otro desgraciado en lo referente a las aventuras amorosas de la obra. Su edad es de treinta y tres años. Personaje ridículo, pobremente

[73] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 70.*
[74] Ibídem, acto II, *p. 95.*

vestido, con andrajos. Es un hombre corpulento y roblizo "capaz de conducirse con la fiereza brutalmente agresiva de un toro", según lo ve el dramaturgo. Se crió en la pobreza. A causa de su decepción amorosa con Salud, quiso suicidarse. Fue salvado por El Maestro Curro y por Rafaelito "El Salero". El parlamento que merece ser retomado, por su importa1cia dramática, es el siguiente:

> *"MANOLILLO*
>
> *¿Qué á uzté ze la gana á tiroz! (Cogiendo rápidamente el revólver, que*
>
> *(Se apunta á la cabeza; pero Rafaelito y el intérprete, sujetándole, impiden qe dispare."*[75]

Resumiendo, lo único que cosechó Manolillo "El Bruto" en sus aventuras amorosas fueron los celos. A su lado, Curro desempeñó un papel importante.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

EL MAESTRO CURRO

Es uno de los personajes que salvaron a Manolillo "El Bruto" de la muerte. También tuvo que mediar a favor de Salud, para que la autoridad judicial no la castigara por el delito cometido. Su nombre parece ser una programación de su destino: pasa su tiempo currando. Es el tío político de Salud. Su edad es de sesenta años. Era zapatero, pero dejó ese oficio para ejercer como intérprete y "siseroni". Desgraciadamente, este último oficio no resultó ser rentable y lo tuvo que dejar. En la actualidad, trabaja de ayudante en la tienda de su sobrina. Creó escenas divertidas con el personaje llamado "Piesdeliebre".

PIESDELIEBRE

Su nombre es la evocación de las patas de un animal, y así actúa, con sus veintitrés años. Calza botas ya muy estropeadas, casi inservibles. Al verlo así, El Maestro Curro tuvo la gracia de regalarle botas nuevas de la zapatería. Pero en vez de servirle, fueron más bien un calvario para él.

[75] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *pp. 138-139.*

nuestro personaje no pudo aguantar el dolor que le causaban. Las botas nuevas y las devolvió a su propietario. Andaba cojeando, lo que llamó la atención de un grupo dd muchachos que le asaltaron disfrutando la ridícula escena de los pies del hombre que se parecían ya a las patas de un animal. De ahí, el significado de su nombre. Piesdeliebre expresó su rabia a Curro diciéndole lo siguiente:

> *"PIESDELIEBRE*
>
> *(Con ferocidad.)*
>
> *Ensima, ¿guasa? (Tirando con desprecio las botas.); tome usté, inbentó de martirios, ayudante der berdugo, cabaor de seporturas!... ¡Tome usté, y pa otra prueba utilisea un abiadó ó á un gato!"*[76]

Ya lo dijimos líneas atrás, los personajes de esta obra, por lo menos la mayoría de ellos son achacosos y obedecen a una problemática social. Tal vez, "La Velázquez" sea una excepción, o presente alguna diferencia.

"LA VELÁZQUEZ"

Es un nombre artístico. Su verdadero nombre es Antonia Pastor, alias "La Velázquez". Es una joven de veinticuatro años de edad. Madrileña, es bonita. Además, muy elegante, de una elegancia artística. Su habla es más puro, más culto que el del cordobés o el de los trianeros. Ejerce uno de los oficios que encuentran su mejor campo de arraigo en la sociedad: es artísta. Precisamente, es cupletista. En su Diccionario de Uso del Español, María Moliner aclara que cupletista, de cuplé, canción, es una composición lírica, en verso, que sirve para cantar y que se cultivó en el primer tercio del siglo XX. Lo cual nos ayuda a situar la comedia que nos ocupa a principios del mencionado siglo. Se enamoró nuestro personaje del amante de Salud, es decir, de Juan Chiclana, pero fue un amor infructuoso, porque Salud no se dejó. Los actos violentos cometidos dieron lugar a la intervención de personajes de la justicia, y uno de ellos es Sieteojos.

[76] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 52.*

SIETEOJOS

Varón pequeñuelo y bigotudo, presume de elegante adornándose los deditos con unos sortijones esdcandalosamente falsos. Habla a lo chulo. Es el representante de la ley, la autoridad judicial que da parte en el delito cometido por Salud, y lo califica de "homicidio frustrado", p.118. se llama también don Emilio. No llegó a castigar a la autora del delito, porque El Maestro Curro y Juan Chiclana le suplicaron. Especialmente Juan dijo que iba a hacer cargo de la indemnización de la víctima, Rafaelito "El Salero".

La presencia de otros tres personajes es poco significativa aquí. Se trata de La Quica, criada de Salud. Tiene dieciocho años de edad, se limita sobre todo a cumplir sus quehaceres hogareños o, ante los tristes sucesos, queda asustada. Está también Panarra, un mozo de veinticinco años, muy flamenco, que viste un traje ajustadísimo de dril, y se pone un sombrero, para proteger su noble cabeza.

Por fin, no se puede pasar por alto el personaje de "El Niño", de diecinueve año de edad, un merdellón; o sea, un sirviente sucio; despacha en la tienda del montañés, en mangas de camisa. Ese dato es buena señal de que el tiempo de la acción va vinculado al verano; tiempo de emociones variadísimas. Las vida de esos personajes es problemática, y pone de relieve una sociedad dudosa, la que dio inicio al siglo pasado.

4.1.12. Los senderos del mal[77]

4.1.12. 1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa estrenada en el Teatro de Lara el 30 de marzo de 1918, por la compañía en que actuaba el actor Francisco Fuentes.

4.1.12. 2. Dedicatoria

"A Don Eduardo Yañez."[78]

4.1.12. 3. Ambientación social

Burguesía media y baja, a su lado, el proletariado urbano. Hay casos llamativos como el de Corbacho que, por los negocios que tenía, demostraba su pertenencia a la primera clase. Pero habiendo venido abajo dichos negocios, se convirtió ni más ni menos en un ladrón. Es decir, pasó de una clase a otra. Volveremos a encontrar a ese personaje curioso en Las alas de nuestro autor dramático.

4.1.12. 4. Espacio textual diegético

Salón estilo Imperio en casa de don Martín (acto I); pequeña sal de trabajo en casa de Fernando, otra, a la izquierda, una biblioteca, otra sala al fondo y el departamento del abogado Fernado, unido al interior de su casa por la sala al fondo (acto II); ídem (acto III).

[77] LÓPEZ PINILLOS, José: Los senderos del mal. Madrid: Renacimiento, 1918.
[78] Ibídem, p. 5.

4.1.12. 5. Resumen detallado

Los senderos del mal es una comedia en la que López Pinillos plantea y desarrolla el concepto de honradez entre la gente de la ciudad desde una óptica inequívoca. El concepto de honradez se basa en una crítica acerba de la burguesía ciudadana. Don Martín de Túñiga es un burgués que, por no saber llevar sus negocios, se vino abajo y anda explotando y estafando a la gente. Heredó de su padre veinte millones de pesetas, pero la espectacular manera de administrarlos dio lugar a unos apuros económicos lamentables, una ruina absoluta. Su única manera de sobrevivir queda, ahora, explotar a sus empleados y engañar a los que tienen y estafarles dinero. El negocio que lleva en la actualidad es un Club. Pero ¿cuántos años pasan sin que pague un duro a sus empleados? El caso de Santos sirve para esclarecerlo todo. Es un empleado de su Club que lleva quince años sin sueldo alguno. Un día, Santos decide traer todos los recibos como prueba de ese impago e intenta pedirle que le pague; el dueño recurre a la amenaza y a la intimidación, le desalienta y le da tan sólo un duro. El empleado se contenta con este sueldo de miseria, pero plantea otra serie de molestias en el Club: la Junta Directiva, preocupada por la decencia del negocio, pide que don Martín deje de fumar y quemar los muebles del Club con sus cigarros. Pero el dueño replica por la negativa, dando a entender que es el Club el que le arruina. La situación permanece en estado de desmejora. Y es más. Un día, Nina, la hija de don Martín, le informa de que Fernando Urbina, joven abogado, es su novio y está a punto de celebrar una boda con ella, en un próximo futuro. Don Martín , obsesionado por los problemas del momento, despierta su espíritu codicioso y empieza a hacer sus planes para estafar dinero a su yerno. En esta sociedad española de principios del siglo XX, la dote está mirada con buenos ojos. Por eso, Nina, muchacha ingenua y superficial, hace una larga lista de los bienes en concepto de su dote. Doña Pura, su madre, sólo preocupada por la ostentación, se llena de orgullo. La escena se desarrolla en casa de don Martín y allí, Fernando recibe la visita de su escribiente Bernal. Fernando no se resiste a atenderle, pero el escribiente

expone que le trae una carta que le llega de Córdoba, ciudad donde vive la madre del destinatario. La lectura de la carta deja a Fernando conmovido, y a su familia política, más orgullosa que don Rodrigo en la horca. En efecto, además del piso que había vendido ya, la madre de Fernando le anuncia que también acaba de vender el huerto, en concepto del sacrificio que hace para que Fernando contraiga matrimonio. Ello saca a Fernando de quicio, porque ve en esos sacrificios la ruina de su familia. En cambio, es una fuente de enriquecimiento de la familia de don Martín, de ahí, su alegría. Entre tanto, don Martín informa a Fernando que le quieren echar tanto del Club como de su casa, por impagos a sus asalariados. En el fondo, don Martín tiene como meta obtener ayuda económica de Fernando. El yerno cumple lo pedido entregando a su suegro un paquete de billetes de dinero. El "me salvas", de don Martín demuestra su satisfacción total. Pero todas esas donaciones predisponen al yerno a la ruina. Ocurre entonces que, una vez cobrado el dinero contenido en el cheque que le mandó su madre, Fernando es víctima del robo de la cartera, con todo el caudal que llevaba en ella. Para Fernando, este robo no hace su infelicidad, porque la felicidad no está en su bolsillo. Pero para su familia política, es un suceso desgraciado, porque de este modo, corre el riesgo de perder la dote. Pero estamos en la comedia, y la tristeza de Nina y los suyos no dura mucho, porque más tarde, Félix Corbacho, otro burgués cuyos negocios se vinieron al suelo también, llega y entrega la supuesta perdida cartera a Fernando. Contento, Fernando quiere agradecer a Corbacho por su generosidad, dándole cuantos billetes tantos necesita. Pero éste se resiste a aceptar tal agradecimiento, u le explica por qué: es carterista, ladrón de carteras. Su oficio consiste en distraer a la gente y sustraerle las carteras. Eso es lo que hizo con Fernando. De cualquier manera, la familia política de Fernando tiene sus esperanzas satisfechas, dado que el dinero que podía habérselas hundido ha sido entregado. Todo se realiza como lo vinía deseando la familia política de Fernando: la dote y la celebración de la boda entre Nina y Fernando. El escenario, de ahora en adelante, cambia, y en el bufete del abogado Fernando es donde va a desarrollarse el resto de las acciones. Es la casa del yerno de don Martín. Allí, harto de aguantar la deshonradez de la gente, Fernando decide tomar

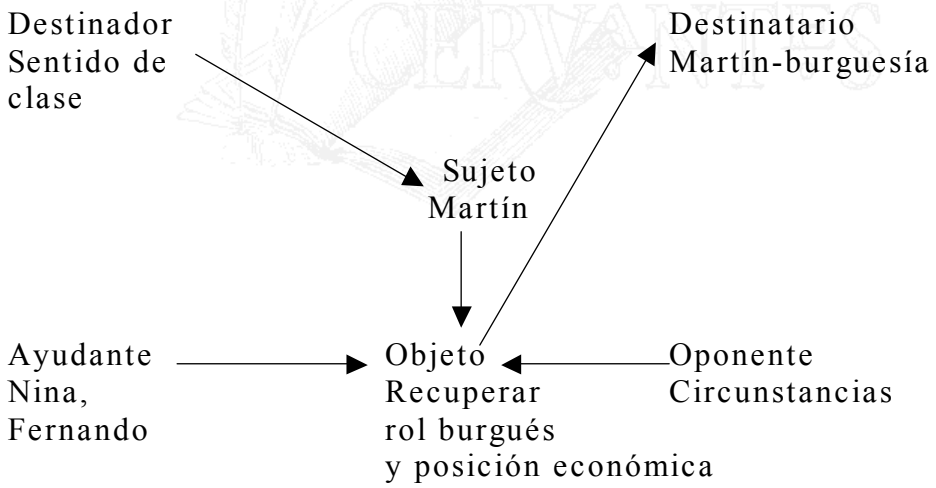
una serie de medidas contra todos los que hacen de él su víctima. Así es como empieza despidiendo a su chófer, Julián. El motivo, según explica el abogado, es que Julián es un embustero que le estafaba dinero, pues metía el auto en el taller de reparaciones, sin estar descompuesto; y, cuando lo estaba, por composturas de diez duros, ponía cien. Y eso no es si no un ejemplo entre otros tantos. A Nina le parece mal que su marido haya echado al chófer. Pero Fernando obró de este modo a pesar suyo, puesto que reconoce que el dueño del taller de reparaciones es amigo de negocios del padre de Nina, es "socio capitalista" suyo, y Fernando tiene una inclinación a proteger a los parientes emprendedores. El abogado exalta así el sistema capitalista, pero critica la deshonradez de los capitalistas. Es un postura claramente ecléctica. Otra medida que toma el yerno, es que sus suegros no vuelvan a entrar a su casa, debido a que el padre de Nina se vale de una curiosa manera para aflojarle la bolsa. Esto es, le causa gastos económicos portentosos. Fernando explica tajantemente a su mujer que lo que gana mediante sus esfuerzos intelectuales, no debe contribuir a derrocharlo aquél que ni tiene la voluntad de trabajar, ni sabe trabajar. Esta prohibición lleva a don Martín a calificar a su yerno de mala persona, falto de debida consideración a él. Y por si fuera poco, Alfonso, primo de Nina, se enamora de ella y le da una preciosa alhaja, un collar, como regalo amoroso. Nina se niega a recibir tal regalo, por miedo a que su marido la sospeche y le tenga celos. Don Martín recibe el collar y se dispone a venderlo a Fernando. Sabiendo que Fernando sabe muy bien las mañas de su suegro, se niega a comprar el collar. Lo que despierta su curiosidad es que es una alhaja que vale setenta mil pesetas, pero que don Martín quiere venderle por tan sólo quince mil. No sólo rechaza este "negocio", sino que recuerda a su suegro los engaños en que le tiene, y le pone otro ejemplo, el de los tapices, que resultaron ser un mercado de engaños: don Martín sacó por ellos cinco mil. Pesetas y mientras que no habían costado doscientos duros. La desconfianza del yerno en su suegro es, pues, total. Además de la honradez, el concepto de justicia ocupa un lugar destacado aquí. Corbacho aborda este tema con Fernando, que es hombre de ley. Le recuerda que el negocio de su hotel se quebró porque no existe justicia en el país, porque la iniquidad impera en todas partes.

Pero el abogado observa que sí, la hay, pero es una justicia lenta y torpe, no siendo la perfección un atributo humano. De regreso de un viaje que realizó Fernando fuera de Madrid, aborda conflictivamente a su esposa a propósito de los regalos que le da Alfonso. Nina barrunta algo temible en la actitud de su marido. Efectivamente, Fernando denuncia una infidelidad de parte de su mujer, quien intenta defender el lazo de parentesco que existe entre Alfonso y ella, pero su marido acierta a descubrir el juego. Decide arreglarlo todo con discreción. Y es que igual que sus suegros, prohibe a Alfonso que vuelva a pisar el suelo de su casa algún día, por sus "asiduidades con mi mujer", aclaró Fernando. Atónito, Atónito, Alfonso considera que no comprendía lo serio de las acciones de su primo, le rechaza también cuando éste, pese al enfado de Fernando, le reitera que le está enamorado de ella de veras, y le quiere. Una riña estalla entre Nina y Fernando, porque, además de los abusos de los padres de ésta que ha denunciado Fernando, reprocha a su mujer una falta absoluta de cariño de parte de ella, hacia él. Denuncia también su adulterio. Nina ve que su marido quiere esclavizarla, pero Fernando replica que, contrariamente a lo que ella piensa, él ha demostrado "sobradamente" que nunca ha deseado querer a una esclava, sino a una compañera. Son, en realidad, signos evidentes de incompatibilidades en este matrimonio. Fernando afirma entonces que sigue queriendo a su mujer, pero con la condición de que supere la prueba del examen al que la somete: la reflexión, para mejorar su conducta. De no ser así, se separarían. En estas circunstancias, llega de nuevo Corbacho, con el tema de la quiebra de sus negocios. Precisa que su hotel y sus demás bienes han sido hipotecados. En el fondo, Corbacho desea que Fernando le dé tres mil pesetas, para intentar subsanar las necesidades de su familia política, y las suyas también, ya que proyecta casarse con la hija de una familia muy materialista. ¿Cómo puede alcanzar tal objetivo dados sus apuros económicos? Intenta persuadir a Fernando que fue generoso y filantrópico al devolverle su monedero y que, para devolverle esa generosidad, no le vendría mal que le ayudara con unos billetes de pesetas. Esos propósitos llevan a Fernando a reseñar la visión de la España en la que viven, un España donde gente abyecta se tiene por gente noble, usurpando así la escala de vida moral totalmente ausente en

el vivir cotidiano: "Bravísimo...! ¡Honradamente! Ya salió aquellos, para que no se olvide que estamos en la noble España, donde hasta las malas mujeres presumen de pudorosas y hasta los timadore - perdóneme usted - de honrados - ¡Pues no, señor! Como carterista - se lo vuelvo a decir - no procedió usted honradamente. Para un carterista, lo honrado es limpiar bolsillos con primor y echar el alma por la boca antes que restituir un céntimo." P.209. La inmoralidad criticada aquí es sórdida, tanto más cuanto que aquellos que la encarnan presumen de la trascendencia moral de que carecen. Pero, no olvidemos que todo es comedia, y por eso, Fernando acaba dando a Corbacho un cheque de un valor de mil doscientos duros. Nada acaba en desgracia aquí, a no ser que se vea en filigrana. Y así por ejemplo, Fernando intuye de forma graciosa que el petardista Corbacho corre el riesgo de que le cojan y le metan en la cárcel, cuando lo recaudado se le acabe.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.12. 6. Esquema actancial



4.1.12. 7. La acción en Madrid

4.1.12. 7.1. Tiempo textual diegético

La duración de la acción es aproximadamente de tres días, y es invierno.

4.1.12. 7.2. Esquema secuencial

S0 :Recuperación rol de burgués y posición económica acorde

F1 Situación inicial: quiebra económica de Martín de T.

F2 (Desarrollo) → S1 Matrimonio de la hija
- F1 Relación de Nina con Fernando
- F2 Petición de Martín aportación dote
- F3 Boda-Martín socio

F3 Cierre :rol de burgués rico recuperado parcialmente.

4.1.12. 8. Los personajes

NINA

Es una joven de veinticuatro años de edad. Poco leída, es de poca cultura y demuestra, por su comportamiento, que es una muchacha superficial. Tiene la expresión pueril y los movimientos de pajarillo. Viste con sencillez y elegancia. Hija de don Martín y de doña Pura, heredó de ellos el apego al materialismo y sobre todo, la inclinación a timar a la gente. Sus riñas con su esposo Fernando se deben a esta mentalidad estafadora:

> *"NINA*
>
> *(Escandalizada.)*
>
> *¿Estás loco?*
>
> *FERNANDO*
>
> *¡Estoy harto, y de puro harto, hablo con la misma sinceridad que si estubiese loco! (Procurando dominar su exaltación). ¡Estoy harto de que mi casa sea el cuartel de mis enemigos, y de que sea cómplice o encubridora de esos enemigos mi mujer, que para ellos guarda las caricias y para mí las acritudes! (Con rencorosa energía.) ¡ Pero esto se ha terminado! Desde hoy, mi casa, nuestra casa, será un hogar...*

¡Tus padres se las arreglarán con lo que yo pueda señalarles. Se acabó. Otra vida."[79]

DON MARTÍN

A lo largo de la comedia, le conocemos con el nombre completo de don Martín de Estúñiga. Tiene sesenta años de edad y su aspecto físico es el de alguien cansado. En la página nueve, la descripción que el dramaturgo hace de él es divertida: es fuerte, ancho de quijadas, con los ojuelos hundidos y brillantes y la boca voluntariosa. Tiene los bigotes como las alas de un mirlo, y se cubre el cráneo con una pelucra más negra que la endrina. Forma parte de la burguesía ciudadana, cuya vida es un caos: heredó de su padre veinte millones de pesetas, pero las desperdició en vano; montó un negocio, con la etiqueta de Club, pero no paga a ninguno de sus asalariados. eL caso más señalado es el de Santos, que, desde hace quince años, no ha recibido ningún céntimo en concepto de su sueldo. Cuando la Junta Directiva se reúne para intentar solucionar los problemas que agobian sus condiciones de trabajo, don Martín se niega rotundamente a atender su petición y las negociaciones quedan sin salida. La quiebra de los negocios de don Martín le lleva a dedicarse a estafar a los que se acercan a él. Capitalista que se vino abajo, vende a su hija Nina en cuestiones de dotes que arruinan a su yerno. Recurre a su hija para cubrirle y timar a su yerno Fernando. A pesar de su resistencia, Fernando acaba atendiendo a sus apuros económicos, y el "Me salvas", de don Martín, demuestra que suele salir satisfecho de sus peticiones y mañas de estafas (p.42). Y es más: su mujer, doña Pura, comparte con él esta mentalidad.

DOÑA PURA

Es una cincuentona. Se casó con don Martín. Se parece mucho a su hija: elegante, alocada, pueril, con los mismos movimientos de pájaro.

[79] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 196.*

Pero el matiz entre ambas radica en que ya está ultrajada por la vejez y por ello, inspira risa en ella lo que en su hija despierta admiración. es cómplice incondicional de la mentalidad estafadora de su marido, y está contenta con que se dote a su hija. Es el espíritu codicioso de esta familia el que le lleva a felicitar a su marido al ver aue está contento por haber obtenido dinero de su yerno:

"DOÑA PURA

(Desde la puerta.) Bien, hombre, bien. Enhorabuena.

DON MARTÍN

(Con indiferencia, para ocultar su contrariedad.) ¿Por... ?

DOÑA PURA

Porque siemjpre cantas cuando ha llovido en tus bolsillos."[80]

La poca seriedad de esta familia va a originar reacciones intransigentes en su yerno, Fernando.

FERNANDO

A través de otros personajes, sabemos que su nombre completo es Fernando Urbina. Tiene treinta años de edad y es abogado de profesión. Se enamoró de Nina, hija de don Martín y de doña Pura. Es víctima de la estafa de su familia política, estafa facilitada por su ropia mujer. Tuvo que empobrecer a su madre para dotar a su mujer, vendiendo el piso y el huerto que tenían en Córdoba. En cuanto se enteró de que su familia política le estaba arruinando, tomó la decisión de cambiarlo todo, y empezar "otra vida" (p.196). Con lo cual ponía fin a las estafas de las que era víctima de parte de su familia plítica. Con su mujer,sin embargo, Fernando es flexible, porque reconoce que actúa según la educación que recibió de sus padres. Le soltó una vez esta verdad:

"FERNANDO

[80] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 43-44.*

Me parece... porque este cambio tan rápido y tan gordo no es obra de tu capricho... Me parece que tu insuperable papá ha estado aquí. Lo presiento. Huele a zorro."[81]

Fernando es el personaje de la comedia a través de quien debería percibirse la ideología desarrollada en la misma. Es un intelectual que apoya tanto a los que no tienen, como a los que momtan negocios privados. Esto es, es a la vez defensor de clases bajas como de las altas. Ello nos lleva a ver en él una doble tendenia: izquierdista y derechista. En otras palabras, es defensor del socialismo y del capitalismo. Respecto a tal consideración, Fernando afirma que vive de de su inteligencia (p.99), pero al mismo tiempo, le viene bien "proteger" a los "capitalistas", por lo "emprendedores" que son, según palabras suyas (p.96). Tal como le conocemos en la comedia, se parece más a un hombre piadoso adicto a la caridad que a un hombre de leyes cuya función e juzgar y castigar a los que cometen delitos o crímenes. Entre los que han beneficiado su generosidad, se debe citar a Corbacho. Y no se puede pasar por alto su presentación en las líneas que siguen.

CORBACHO

De treinta tres años de edad, le descubrimos con el nombre de Félix Corbacho. No aparienta su edad, tiene aspecto de ser más joven aún. Hombre guapo, viste con elegancia, pero se desprende de su vestimenta cierta plebeyez. Es uno de los de la burguesía ciudadana que se vino al suelo. Tenía negocios, pero se los quebraron, igual que los de don Martín. Expone claramente esta crisis al abogado Fernando en el siguiente parlamento:

"CORBACHO

Usted sabe que estoy en la ruina. No me queda nada. Ni el hotel, porque se lo está comiendo el gusano de unahipoteca. Mi único recurso es trabajar en grande. Pero ¿se principia a trabajar en grande cuando se quiere...? ¡Nísperos del Japón! ¿Y qué hace uno, si uno no ha tirao la dignidá y no empuña el sable aunque lo emplumen? ¿Y qué le espera

[81] Ibídem, acto II, *p. 94.*

a uno si recauda viento, como a mí me ha pasado? ¿Quiere usté decírmelo? ¿Se me podrá criticar si me convierto en un indecente?"[82]

Efectivamente, Corbacho se ha convertido ya en un indecente,social, un ladrón, y en la actualidad, es carterista, ladrón de carteras. Distrajo a Fernando y le robó el monedero que contenía el dinero con el que Fernando iba a dotar a su mujer. Pro lo gracioso es que él mismo tuvo que devolver la cartera al propietario, aclarándole la circunstanciade su pérdida:

"CORBACHO

Bueno. En realidá, me la encontré, porque aquello fue encontrársela ¡pero... en su bolsillo." P.77

Además, aclara más cómo el robo se ha convertido en su oficio:

"CORBACHO

(Sin pensar en avergonarse, pero lejos de un cínico orgullo.) Se la "distraje". Sí, señor. Es mi oficio. De todo ha de haber en el mundo... y todo hace falta. Un viejo de los de mi cuerda, que ha vivido más que diez como yo, dice que el pobre se descrisma para que nosotros, los del arte, trinfemos, ..."[83]

Cabe hacer hincapié en que además de sustraer carteras, pide dinero y limosna. Y como ya dijimos, por ser más piadoso que hombre de leyes, Fernando acaba atendiendo sus peticiones, como puede notarse en los parlamentos que siguen:

"CORBACHO

Pues, tratándose de una personas de tanto "postín", yo calculo que con menos de tre mil pesetas...

FERNANDO

¿Tres mil pesetas...? ¡Quia, hombre!...

CORBACHO

Señor Urbina...

---

[82] Ibídem, acto III, *pp. 203-204.*

[83] Ibídem, acto I, *p. 77.*

FERNANDO

(Atajándole.)

Lo que yo a usted. (Dándole el cheque). Tome. Mil doscientos duros. ¡Y nada de gracias! Ande, ande con su pajarín."[84]

Señalemos que, a pesar de su pobreza, Corbacho quiere casarse con una hija de unafamilia pudiente. Pero para lo que hace falta, ¡pide dinero a Fernando! Allí está lo divertido e incluso lo cómico y lo ridículo de su conducta. Entre los múltiples casos a los que Fernando ha tenido que enfrentarse, hay el de Alfonso, que no es de índole económica, sino sentimental.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[84] LÓPEZ PINILLOS, José: Los senderos del mal. Op. cit., acto III, *pp. 217-218.*

ALFONSO

Tiene treinta años de edad. Es primo de Nina. Es rubio y corto de vista. Tiene mostachos y una barbita afilada. Lleva puesto un traje usado (p. 46). Se ha producido un cambio en su vida: ha adquirido millones se su suegro, y se ha quitado el bigote y la barba, símbolos de su miseria anterior. Como otro aspecto de este cambio, la pérdida del buen humor, que le debía a la miseria (p.104). Viste de forma fastuosa ahora. Hombre sensual, abusó del cariño de Nina y quiso que ella incurriera en el adulterio. De ahí, sus riñas con Fernando, marido de Niña. Como prueba del amor de Nina que le pedía Alfonso, le ofreció un collar precioso. Pero cuando lo supo, Fernando no vaciló a oponerse de forma rabiosa:

> *"FERNANDO*
>
> *Debes barruntar lo que voy a preguntarte. Ahí va: ¿Qué hay entre Alfonso y tú para que consientas que te regale alhajas, a pesar de mi prohibición?"*[85]

Y más duro aún fue con Alfonso, le prohibió terminantemente volver a ir a su casa.

Al fin y al cabo, Fernando tuvo que echar a Alfonso de su casa para evitar que se concretase el adulterio consu mujer. De nuevo, la dehonradez, el adulterio y otros aspectos contra los que lucha como signos visibles de la inmoralidad han sido tajantemente condenados por el abogado. Esa condena se es la expresión de la sátira social qur esconde la intención del dramaturgo. Se lleva a cabo a través de varios recurso irónicos y paródicos, como hemos venido señalando.

Otros personajes que desfilan en este ambiente urbanístico son Santos, Bernal y Fausta.

[85] Ibídem, acto III, *p. 160.*

SANTOS

Tiene ya sesenta años de edad. Pequeñín, vejete, con una calva enorme, es un hombre limpio y elegante. Aparte de su vestimenta, lo demás en él carece de importancia, por lo pequeño que es. En la gorra que lleva puesta, se destacan una C y una M de metal blanquecino sobre la visera charolada (p.10). Es un empleado del Club de don Martín. Afirma que no le paga su dueño, lo que se comprueba en la página doce, donde trae consigo un paquete de "ciento ochenta" recibos, todos ellos impagados. Y por encima de todo, su patrono se sorprende frente a esta situación. Hay que decir que desde hace quice años, don Martín no le ha pagado. Es una de las víctimas de los abusos del sistema capitalista encabezado aquí por don Martín.

BERNAL

Es un joven veinteañero, un mozo de cabellos rufos, "más rojos que el almagre" (p.24). Desempeña el papel de escribiente del abogado Fernando, función que ejerce con formalidad y lealtad.

FAUSTA

También veinteañera, es una doncellita muy gentil. Su ocupación social es de servir de criada en casa de don Martín. Habla siempre dede la puerta, nunca toma pare en los asuntos de las distintas familias. Sobre un vestido oscuro, hace un delantal como la espuma. Forma parte del proletariado como clase social por cuyo interés aboga el dramaturgo. No existe ninguna obra donde "Parmeno" no lleva a escena a un elemento de dicha clase, para que su situación sea tenida en cuenta.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.13. Las alas[86]

4.1.13.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa, estrenada en el Teatro de Cervantes el 19 de octubre de 1918, por la compañía en que actuaba Ernesto Vilches, con el papel del protagonista Pablo Vinuesa disfrazado de Perico.

4.1.13.2. Dedicatoria

Es una de las que no tienen dedicatoria, como lo señalamos en la primera parte.

4.1.13.3. Ambientación social

Burguesía media-alta

4.1.13.4. Espacio textual diegético

Saloncito en casa de don Diego Vinuesa (acto I); idem (acto II); Gabinete en casa de Pepe Valdés (acto III).

4.1.13.5. Resumen detallado

Don Diego Vinuesa es un burgués millonario de la ciudad de Madrid, pero vive permanentemente trastornado por el miedo de hundirse en la deshonra a causa del comportamiento escandaloso de su hijo mayor, Pablo Vinuesa. Una mañana, don Justo Palomino, otro burgués cuyas acciones en la Bolsa se vinieron abajo y vive en la miseria con sus catorce hijas, llega a casa de don Diego donde transcurre la acción y empieza a leer las cartas que se encuentran en la mesa del saloncito. Las cartas están dirigidas a don Diego, pero siendo don Justo algo así como su escribano, le pide que se las lea. La primera carta es de don Salvador, hermano de

[86] LÓPEZ PINILLOS, José: Las alas (encuadernada junto con Esclavitud). Madrid: Renacimiento, 1918.

don Diego Vinuesa. Tiene como noticia el accidente que ha tenido Pablo Monje, hijo del administrador de don Salvador. Es un accidente grave que ha dejado a Pedro Monje mudo y sordo, y medio ciego. Además, es poco probable que sobreviva. N sólo informa a su hermano de ese accidente, sino que le envía a la víctima para una estancia en su casa y para unas curas. El muchacho llega en la noche, con la cabeza vendada. En cuanto a la segunda carta cuyos remitentes son "varios compañeros" de Pablo Vinuesa, se da a conocer que el mencionado joven es autor de numerosos escándalos y estropeos en el hotel donde trabajan. Los compañeros de Pablo que escriben al padre del autor de esos deterioros quedaron sin negocio y exigen una indemnización a don Diego Vinuesa. De no ser así, tendrán que denunciar a su hijo. Esas malas noticias dejan confundido a don Diego, pues su hijo corre el riesgo de ir a presidio, y ello constituiría un acto patente de deshonra. Don Diego no vive feliz a pesar de ser demasiado rico. La vida de su hijo es un caos y, si le echan a presidio, la familia de don Diego perderá su fama, su buena reputación, o lo que es igual, su deshonra. Por eso, don Diego envidia la situación de don Justo Palomino, pese a que éste vive un período agónico de sus actividades económicas y vive en la miseria con sus catorce hijas, que eran doce, pero como su mujer acaba de dar a luz a dos gemelas, son ya catorce. Envidia don diego la situación de don Justo porque éste no tiene un hijo bandolero. Pero él es quien mantiene a don Justo con su harén de chicas. También le suele prestar dinero. Pero don Justo es incapaz de devolvérselo, y le debe ya "ciento ochenta duros" en un medio año. Los compañeros de Pablo quieren cobrar una indemnización de mil duros. Pero su padre se resiste a pagarlos, alegando que ya le saquearon por lo mismo. Se dejó hacer porque quería impedir el escándalo. Ahora, convencido del extravío de su hijo, ha dejado obrar por su redención y ha decidido cerrar su bolsa a los estafadores. Eso quiere también decir que los hay que aprovechan la situación de Pablo para estafar a su padre, siendo él millonario y viviendo en una sociedad donde abundan los estafadores de toda clase. En la casa de don Diego, sus demás hijos viven bajo el imperio del miedo a la deshonra, igual que su padre. Teodora, la hija, le mira con recelosa prudencia. Diego Vinuesa, el otro hijo, le odia a muerte. Pide a

su padre que llame a la policía para que le expatríe a América y que le prohiba volver a España. Tampoco quiere ver al herido, Perico, o Pedro Monje. Dice que es asqueroso. De todas formas, Pablo ha sido expulsado de la casa paterna y las cartas que llegan a su padre son la cosecha de la semilla que sembró el padre al despedir al hijo de la casa familiar. La casa de don Diego está amargada por esos dos hechos, las malas noticias que llegan sobre Pablo, y la presencia en ella de Perico, el accidentado. Diego Vinuesa, el hijo, le llama "máscara", mientras que Teodora le da otro sobrenombre disgustoso, el "buzo". Sólo Blanca, la sobrina de Pepe Valdés, un pregonero de productos mercantiles, le da su cariño. Cuando Blanca va a casa de don Diego, la considera paternalmente como una hija más en ella. Los rumores no dejan de cundir sobre Pablo. Todos los que le conocen dicen que es falsificador sorprendido, carterista atrapado y ladrón preso. Diego, el hijo, presenta a don Diego, el padre, otra carta que le han dirigido los compañeros de Pablo: amenazan con denunciarle legalmente y piden cobrar una indemnización. Diego explica a su padre que un grupo de chicos le robó cinco mil pesetas con la implicación de su hermano Pablo; pero obró para que no le denunciaran, por miedo al encarcelamiento y a la deshonra. Cuando llega el cura don Daniel Ariza, trae otra mala noticia a don Diego: la policía está persiguiendo a su hijo Pablo. Don Diego no sabe a qué atenerse. El cura don Daniel explica a don Diego que el grupo de compañeros de Pablo llama al que "opera", al que roba, "artista". Y su sobrino fue también "artista" y conoce y estima a Pablo. Pero afortunadamente, él vive ya honradamente. Pablo suele ir a casa de ese sobrino suyo. El cura don Daniel refiere también al padre de Pablo el asalto del hotel en el que tomó parte Pablo. Además, le informa de que Pablo es el novio de una institutriz que vive con los señores de Silva en el hotel asaltado, para el padre del "artista", su deshonra es inevitable, puesto que finalmente dicho sujeto será encerrado. El cura suplica al padre que ofrezca el amparo a su hijo permitiendo que vuelva a su casa, ya que la policía sabe que es la única casa dode no entra la gentuza. Pero don Diego no hace caso de tales consejos. No quiere ser el encubridor de un hijo bandido; tampoco quiere que sus demás hijos duden de su honradez. Con esas declaraciones, lleva al cura a aclarar más su

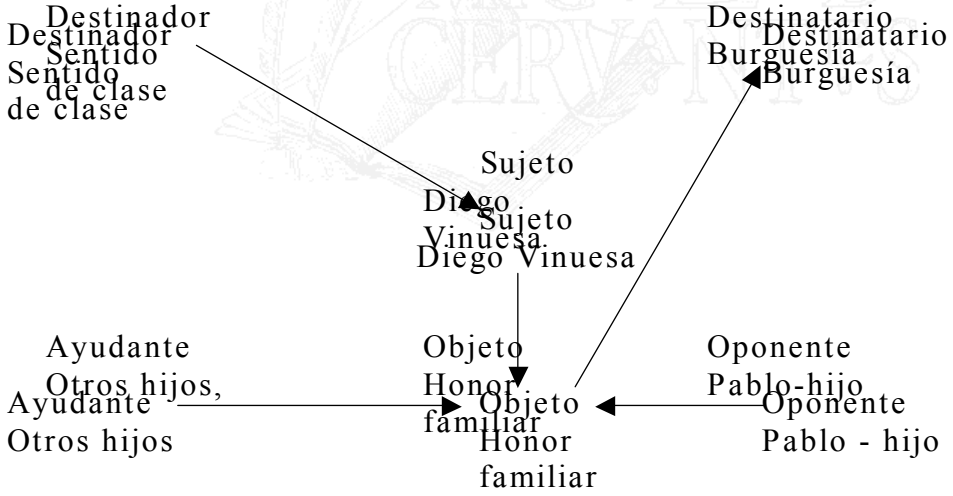
moral religiosa, que gira en torno a la caridad cristiana y a la fuente del amor paterno, que es inagotable, para el cura. Por otra parte, en la oposición del cura don Daniel, si don Diego se negase a acoger al hijo bandido, porque para él sería una infamia, tampoco sería una noble acción si le abandonara por completo. Más aún, según informa el cura, Pablo ejerce su "profesión de forma original". Es, por tanto, un buen chico, lo mismo que hay malos jueces. Por eso, sus compañeros del "arte" le llaman "El Bandido Generoso". Para don Diego, Pablo roba a los ricos para socorrer a los pobres, como los bandoleros de folletín, y eso no es ser bueno. Pero el cura replica que roba a los ricos que roban también. El padre deduce que su hijo es un ladrón de ladrones, y expresa su total disconformidad. El cura no se cansa de explicaciones. Prosigue demostrando que Pablo perjudica a aquellos que pasan por personas decentes y que se han enriquecido empleando malas "artes". Esa situación no va a quedarse tensa como ha sido el caso hasta aquí. Hace medio año que Pablo se ha ido de la casa paterna. Mientras don Diego afirma que durante ese largo período su hijo se ha ido, moralmente, tan lejos de él que se ha renunciado a que volviera, aparece Perico, o Pedro Monje, que se quita el vendaje y las gafas, y es Pablo Vinuesa. La escena es un intensísimo instante emocionante para el padre. Se entera ahora de que el accidentado era Pablo, su propio hijo, y no era un accidente verdadero, era un disfraz. De modo que ha escuchado la conversación entre el cura y su padre. En persona, Pablo pide amparo a su padre. El padre le opone una negativa. Al ver que su padre no quería protegerle, Pablo coge al cura por el brazo para irse a denunciar a la Dirección de Seguridad. Según dice Pablo, está harto de que los policías sigan rompiendo botas en su acera. Al ver que el hijo emprendía resueltamente el camino de la policía acompañado del cura Daniel, el padre, vencido después de un momento de lucha interior, suelta, por fin, su imperativa aquiescencia, pidiendo al hijo que se quede. Y no es todo. La gente espera que Pablo pida perdón a su padre. No le es fácil. Como se enamora de Blanca, ésta aprovecha la circunstancia para pedirle que se enmiende. Pablo vacila por su lado y Blanca no se entrega a su deseo. Ante la negativa de Pablo de pedir perdón a su padre, Diego, el hijo, inste en que su hermano Pablo se vaya a

América. Esa insistencia de Diego justifica las quejas de Teodora que se opone ahora que su hermano se expatríe a América, dando a entender que América no se inventó para que sus pueblos se corrijan o revienten los pillos. Pablo sostiene que es un moralista y critica la manera cómo su padre adquiere sus bienes, su caudal económico: abusa de la ignorancia y de la necesidad de los demás. Pablo da más aclaraciones a Blanca sobre por qué no le parece necesario pedir perdón a su padre: fue su padre quien le rompió: las "alas". Pero ¿cómo? Según explica, se trata de las "alas" que sirven a cada uno para volar sobre lo indecente o lo torpe, lo sucio y lo malo. Esas "alas" están hechas con la "fe". Así, pues, si nos dicen: "Eres bueno", procuramos ser buenos. En cambio, si nos dicen: "Eres indigno", flaqueamos con la vacilación que, a la postre, nos puede hundir. Y como al pagar la primera indemnización su padre demostró indirectamente que no le creía, le "rompió las alas". Entonces fue cuando se volvió insoportable. De ahí, el sentido del título de la comedia que no ocupa. En el fondo, a Pablo le habían calumniado y su padre tomó la calumnia por algo cierto. Decidió, pues, vengaase. Al final, Pablo consiente pedir perdón a su padre y encarga a Pepe Valdés ese importante recado. También consigue el cariño de Blanca, que le abraza finalmente, con cara risueña y con toda su ternura. La comedia se cierra así de forma muy armoniosa y divertida, como es lógico. En ella, ha habido varias escenas muy placenteras. Aparte de la escena del disfraz de Pablo en Pedro Monje, hay también la de Félix Corbacho en el cura don Daniel Ariza. No era cura, en realidad, era otro "artista", compañero de Pablo, y fue denunciado como tal por el propio Pablo. Su disfraz fue el factor primero de la vuelta de Pablo a casa, ya que inventó tantas mentiras cuantas pudo para tal fin. Cuando aparece otro carterista, Sotero Tormo, reconoce a don Daniel Ariza y le denuncia como "mal ladrón", no le reconoce como "cura". Lo mismo pasó con "El Barbí", cuyo verdadero nombre es Luis Hidalgo, nombre que utilizaba en la Universidad, pero que se hizo "El Barbi" cuando dejó la Universidad para integrar el mundo de los "artistas", o mejor dicho, de los ladrones. Otro disfraz es el de Pablo, posteriormente, en inspector de policía. Con ese disfraz, pudo descubrir a don Justo Palomino cuando quería robar en casa de Pepe Valdés, en el

baúl que contenía un cofrecito de billetes de dinero. Pablo y Corbacho son los primeros que querían robar en casa de Pepe Valdés, pero los pasos de don Justo les inquietaron y se escondieron en la alcoba de la misma casa. Entró don Justo, intentó robar el dinero, pero cayeron sobre él, disfrazados de inspector de Policía y de cura, Pablo y Corbacho, respectivamente. Pero luego se presentaron como autoridades de la fuerza y le quitaron sus billetes de lotería. Poco después, a un billete, le tocó el gordo de trescientos duros. Pablo llevó el billete a don Justo, por el intermedio de Pepe Valdés. Es otro final alegre, porque ese hecho permite a don Justo recuperar su honra y abandonar la miseria. La acción de esta comedia dura aproximadamente cuatro á cinco días, porque ya habíamos contado tres días con anterioridad, y el final de la comedia transcurre en la noche, lo cual significa con los últimos hechos que tienen lugar en plena noche, se han sumado un día más y una media noche.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.13.6. Esquema actancial



4.1.13.7. La acción en Madrid

4.1.13.7.1. Tiempo textual diegético

La acción dura cuatro o cinco días como máximo. Es un tiempo bastante relativo, no se da de forma precisa. Además, es verano.

4.1.13.7.2. Esquema secuencial

S0 :Mantenimiento honra familiar burguesa

F1 Situación inicial: mal comportamiento de un hijo: Pablo.

F2 (Desarrollo) → S1: Chantaje de compañeros de Pablo
F1 Pablo disfrazado está en la cxas paterna
F2 D Diego se niega a pagar chantaje y a recoger a Pablo.
F3 Pablo se da aconocer: es perdonado y aceptado

F3 Cierre : honra familiar mantenida.

4.1.13.8 Los personajes

PABLO VINUESA

Su edad es de treinta y seis años. Su padre es don Diego Vinuesa, un burgués soberbiamente rico. Entre Teodora Vinuesa, Diego Vinuesa, los demás hijos de don Diego, Pablo es el mayor. Es un hijo cuyo comportamiento origina la cólera y el miedo a la deshonra en toda la familia de los Vinuesa. Se volvió bandolero porque su padre confió en la calumnia de que fue víctima de parte de su compañeros; os sea que dijeron que era bandido, como afirma su hermano Diego a su padre don Diego en este parlamento:

> *"DIEGO*
>
> *(Con exaltación creciente.)*
>
> *¡Sí! ¡Por qué no le habrán matado! ¡Le odio con todo mi corazón! ¡Le odio y le deseo la muerte, porque mientras él viva yo no podré vivir! ¡No podremos vivir, padre! ¿Es que tú no tiemblas de miedo? ¿No has dejado de leer los periódicos por miedo? ¡Sí, no lo niegues! ¡Por miedo a que él sea el falsificador sorprendido, el carterista atrapado o el*

ladrón preso! ¡Tiemblas como yo y temes como yo que caiga sobre nosotros la dehonra de ese bandido! ¡Canalla, canalla, canalla!"[87]

Pablo justifica su comportamiento escandaloso achacando la responsabilidad de este estado de cosas a su padre. Según explica el joven Vinuesa, cada uno tiene "alas", como indica el título de la comedia. Esas "alas" sirven para volar sobre lo indecente o lo torpe, lo sucio y lo malo. Además, dichas "alas" están hechas con la "fe", de modo que si a uno le dicen: "Eres bueno", uno procura ser bueno; en cambio, si a uno le dicen: "Eres indigno" (p.178), es muy probable que uno se incline a ser rabiosamente malo. Lo suyo se debe a que encontró un monedero y lo devolvió a su propietario. Pro sobre los "cien mil duros" que contenía la cartera del bolsista, sólo dio con "cien duros". Por miedo a que le echaran a presidio, su padre, don Diego Vinuesa pagó la mitad de lo pedido por el dueño, creyendo que su hijo era el autor de la cantidad desaparecida. Pero no era él, fue alguien que sesentó en el miso coche que el que conducía Pablo y sustrajo el dinero del monedero. Esa creencia fue la que llevó a Pablo a ir por sendas peligrosas y maísimas. Tuvo que vengarse de sus calumniadores y de aquellos que le humillaban, y así, se abrió camino en la maldad. Es importante ver la evolución de nuestro personaje en su "vía crucis" a través de la siguiente plática que tuvo con Blanca, una vecina de quien acabó enamorándose:

"PABLO

(Con energía.) ... Y como al pagar - demostrando indirectamente que no me creía - me rompió las alas mi padre...

BLANCA

Pero usted... ¡debió resistir!

PABLO

¿En el ambiente de hostilidad y desprecio que me asfixiaba..? Ya lo intenté.a un encarnizado amigo que me defendió sosteniendo que me había guardado las pesetas en la seguridad de que mi padre las pagaría, le rompí varias cosas importantes, y a otro, por una

---

[87] Ibídem, acto III, *p. 121.*

insinuación villana, le desafié; pero sólo conseguí que seme despellejase con más prudencia, y este mísero resultado me enloqueció de cólera, y la cólera hizo nacer en mi corazón un frenético deseo de venganza... ¿Debía yo tolerar que se riese de mí el forajido que me había deshonrado..? Mi obligación ¿no era impedir que se riera...? Y me dije sí, y me emjpeñé en hacerle llorar.

BLANCA

(Con avidez.)

¿Cómo?

PABLO

Pdrivándole de lo sustraído y castigándole. Para lograrlo, le espié drurante mes□s y meses, convertido en su sombra, y, por fin, se me presentó la ocasión..."

BLANCA

Y después...

PABLO

Después, las sospechas, las miradas recelosas, los desaires imprevistos... Después, el desdén de los orgullosos y la falsa afabilidad de los cobardes... Después, el miedo y la violencia, y el rencor de los míos...

BLANCA.

Y usted ¿no se defendió?

PABLO.

(Con saña.) ¡Y ataqué a los míos sangrientamente, resuelto a que padecieran lo que había padecido yo, y lo consegui!..."[88]

Cabe señalar que el padre de Pablo no aguantó su conducta y le expulsó de su casa. No le hizo expatriar a América como lo quería su hermano Diego Vinuesa. En su vida callejera, Pablo se empeoró, claro está, actuando de "moralista" (p.139), y haciendo enormes daños. Estaba asumiendo la simbología de "las alas". Tendremos que detenenernos más en dicha simbología en la tercera parte de este trabajo, referente al aspecto temático. Cabe no obstante hacer constar que Pablo robaba a los

[88] Ibídem, acto III, *pp. 174-175-176.*

pudientes que lo son porque roban también. O, a aquellos que, abusando ya sea de la ignorancia de los demás, ya sea de la necesidad de otros, se hacían inmensamente ricos, cosa que no toleraba su padre, porque él mismo no era una excepción a esa práctica.

Medio año después, ya perseguido por la policía, Pablo pensó en vover a la casa paterna. Pero como su padre y sus hermanos se oponía por empeñarse a deshonrarles, tuvo que recurrir a la habilidad para conseguir que su padre le amparara. Con ayuda de otros bandoleros como Félix Corbacho, se disfrazó de un muchacho malamente herido que, enviado por Salvador el hermano de don Diego, tenía que pasar una temporada en su casa para curarse.

Desde el punto de vista sentimental, Pablo Vinuesa no era menos donjuanesco. Conocemos a dos de sus novias: unainstitutriz que vivía en el hotel que los compañeros del propio Pablo habían asaltado, y Blanca, su vecina y consejera, que acabó entregándose a sus deseos amorosos.

Aparte de **DON DIEGO VINUESA** y el resto de sus hijos que viven en la opulencia, los demás personajes son bandoleros. **DON JUSTO PALOMINO** es un antiguo rico, cuyos negocios se quebraron. Vive mendigando acerca de don Diego. Su situación familiar es a la vez dramática y cómica: se ha empobrecito, pero cuenta con catorce hijas - insistimos en que las catorce son hijas, de las cuales las dos gemelas recién nacidas- y para sobrevivir, tiene que pedir a don Diego. Unos bandidos vagabundean la ciudad de Madrid en la que se desarrolla la acción de esta comedia: **SOTERO TORMO; CORBACHO, FÉLIX; "EL BARBI"**; **PEPE VALDÉS**, por limitarnos a unos casos.

4.1.14. Esclavitud[89]

4.1.14.1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro del Centro el 28 de noviembre de 1918[90], por la compañía de Enrique Borrás.

4.1.14.2. Dedicatoria

> *"A Enrique Borrás. Gloria y orgullo de la escena española, fraternalmente."*[91]

4.1.14.3. Ambientación social

Burguesía media-rural y proletariado.

4.1.14.4. Espacio textual diegético

Galería en casa de don Antonio Venegas (acto I); ídem (acto II); en la galería y en el patio (acto III).

4.1.14.5. Resumen detallado

Don Antonio Venegas es un poderoso cacique que mantiene a todos los campesinos del pueblo en que vive bajo una autoridad avasalladora. El descontento del pueblo entero origina unas elecciones con vistas a poner fin al poder de Don Antonio Venegas. Dos candidatos se presentan: Don Antonio Venegas y Sacris, otro potentado del pueblo. En estas circunstancias, don Antonio Venegas, temeroso de que Sacris gane las elecciones, provoca su arresto y le encarcela. También hace detener a su administrador don Pedro Govantes, un militar degradado, secretario del Ayuntamiento; y a Caramecha, uno de los campesinos más intrépidos. Todos votan en contra de don Antonio Venegas, pero su posición social

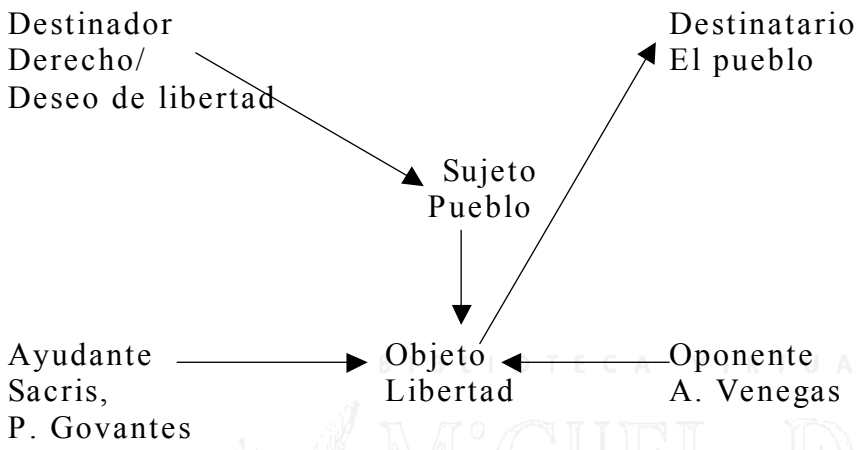
---

[89] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud. Madrid: Pueyo, 1918.
[90] Insistimos en que este drama no se estrenó el 9 de diciembre de 1918, como lo dice José Carlos Mainer en su Literatura y Pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950). Op.cit. p. 106.
[91] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud. Op. cit., p. 5.

influye tanto que sale elegido, por fraude, por cierto. Al ser liberado, Caramecha intenta asesinar a don Antonio Venegas, pero este le desarma. La conspiración del administrador don Pedro Govantes con Sacris ha fracasado. Dicha conspiración tenía como meta derrocar al temido cacique. A raíz del fracaso de la conspiración electoral, Sacris, rival de Don Antonio Venegas, se convierte en partidario de éste. Con lo cual el pueblo considera ya a Sacris como un campeón que se rinde, ya que todos votaron a favor suyo. Pero esta situación, que aparentemente queda apaciguada, se hace de nuevo tensa, con la aparición de Pedro Luis Govantes, hijo de Don Pedro Govantes. En efecto, joven español enriquecido en Argentina, llega de Buenos Aires y se entera de que no sólo Don Antonio Venegas explota a su padre, sino que se aprovecha de su hermana Julia. Es un motivo patente de deshonor que lleva a Pedro Luis a vengar a su padre y a su hermana, y acomete a don Antonio Venegas. Las razones avanzadas por Julia no satisfacen a su hermano, pues según explica ella, don Antonio esclavizaba a su padre porque ella no se entregaba a sus avances amorosos. En otras palabras, su padre vivía permanentemente bajo el chantaje del cacique. La actitud acometedora de Pedro Luis acerca de don Antonio infunde miedo a las mujeres que le observan: Natividad, Julia y Consolación. Don Pedro Govantes dirige unas amenazas a su hija por haberse amancebado con su amo, pero reconoce también la incapacidad de su hija de poder escapar de tal yugo. Pedro Luis expresa su ardorosa resolución de poner fin a los días de don Antonio Venegas, y empieza por agredir a su guardaespaldas, Rojillo. El hijo y el padre se ponen de acuerdo en matar a don Antonio. Pero el padre, al querer hacerlo, hiere de gravedad a su hija, Julia, en la habitación de don Antonio Venegas, creyendo asesinar a éste con la faca de Rojillo. Su hija pierde conocimiento durante largo tiempo. El padre se da cuenta del suceso más adelante. Reconoce luego su torpeza y pide disculpas a su hija. En el propio patio de don Antonio Venegas, Pedro Luis, le agrede de nuevo, y le mata de un tiro. O sea, el hijo de don Pedro Govantes, que se ha resuelto a honrar a su padre y a su hermana poniendo fin a la vida del cacique, alcanza finalmente su objetivo. Consolación, la esposa del difunto cacique, Natividad, su hija y el labriego Tío Manuel

quedan atemorizados por el desenlace fatal del hecho. Tal es el final de un drama social, de carácter Anticaciquil, tal, el reto logrado, echado contra un sistema agrario de índole feudal. El asesinato del cacique supone la destrucción del mito rural que implicaba la existencia de don AntonioVenegas.

4.1.14.6. Esquema actancial



4.1.14.7. La acción en cualquier pueblo de España

4.1.14.7.1. Tiempo textual diegético

La acción dura más o menos una semana, pero los hechos trágicos tienen lugar en una noche. Es, además, un verano espléndido.

4.1.14.7.2. Esquema secuencial

S0 Destrucción/debilitamiento del poder rural

F1 Situación inicial: dominio del cacique A. Venegas

F2 (Desarrollo) → S1 Fracaso de la tentativa 1ª de cambio

F1 Convocatoria de elecciones

F2 Manejos del cacique contra oponentes electorales

F3 Resultado: fracaso del cambio: prisión de Oponente electoral: Sacris.

S2 Eliminación del cacique

F1 Situación inicial: sigue el dominio del cacique todos sometidos...

F2 Oposición de P L. Govantes (disculpa: motivos personales).

F3 Cierre: eliminación física del cacique

F3 Cierre positivo: el poder rural es destruido/debilitado (sigue Sacris).

4.1.14.8. Los personajes

DON PEDRO GOVANTES

Es un militar degradado de sesenta años de edad. Tiene dos hijos: Pedro Luis Govantes y Julia. Es víctima de una doble explotación de parte de su amo, el cacique don Antonio Venegas. En efecto, no sólo éste abusa de él en su actividad de administrador de los bienes de don Antonio Venegas, sino que se aprovecha de su hija Julia, en el nombre de que el padre es empleado suyo. El sueldo de Pedro Govantes no se paga en su totalidad, por no decir que es un sueldo de mieseria. Frente a todo eso, Pedro Govantes ha mantenido la plantilla de la docilidad y la sumisión a su amo. Pero su paciencia parece tener límites ya, y denuncia dirigiéndose a su hija Julia:

"DON PEDRO (Excitándose.)

¡Por ti! No negarás que don Antonio-que es mi explotador, puesto que me entregala quinta parte de lo que vale mi trabajo-, si se pagaran la fifedelidad, la lealtad y el desinterés, me debería millones..."[92]

Por eso, conspiró finalmente con su hijo para asesinar al cacique don Antonio Venegas. Veamos los rasgos característicos de su psicología, complementariamente, ya que vienen subrayado también en las líneas precedentes.

DON ANTONIO VENEGAS

Esposo de Consolación y padre de Natividad, patrono influente de don Pedro Govantes, de Rojillo su guardaespaldas y de un respetable número de braceros, mantiene, desde lo alto de sus cuarenta años de edad, una relación sentimental de índole injusta y adúltera, con Julia, la hija del administrador de sus bienes don Pedro Govantes. Conservador radical, no promete atender a ninguna queja de su clase labradora. No admite ningún cambio y, después del fracaso de la primera conspiración de sus súbditos contra él, hace alarde de su poder y de su influencia entre esta masa explotada:

"DON ANTONIO (Asqueado.)

... ¡Yo soy el amo porque debo ser el amo! ¡Porque sé dirigir, porque sirvo para mandar!"[93]

No obstante, a pesar de su creencia, a pesar de ser tan ingreído, muere en manos de su administrador explotado don Pedro Govantes, con ayuda de su hijo Pedro Luis Govantes, que acaba de llegar de Argentina forado de riqueza. Ese triste suceso se da a pesar de la victoria eledtoral por fraude del temible cacique.

Si don Antonio Venegas muere, forzoso es saber que queda su rival, Sacris, otro terrateniente no menos influente.

[92] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 16.*
[93] Ibídem, acto I, *pp. 31-32.*

SACRIS

Su aspecto físico es el de un vejete. Tiene sesenta y siete años d edad. Es "delgado y torcido como un sarmiento" (p.19). según le describe el dramaturgo en sus didascalias, tiene una boca sin dentadura y por ello, tiene los labios hundidos. Su traje le queda muy holgado, con lo cual es parecido a "los que usan los labradores acomodados" (p.19). es un propietario cerril. La mayoría de los obreros agrícolas habían depositado toda su confianza en él para provocar un cambio de poder y dárselo, pero les traicionó durante la votación, pues dio sus voces a su rival, don Antonio Venegas. Le clasificaron como traidor y, en el nombre de la venganza que se fraguaba contra él, Caramechá, uno de los braceros más tercos, le advirtió, proverbialmente en estos parlamentos:

> *"SACRIS*
>
> *¡Déjate de tonterías, hombre!*
>
> *CARAMECHÁ*
>
> *¿Tonterías? Es una tontería lo que han hecho conmigo...? ¡Lo que han hecho conmigo...? ¡Lo que han hecho a traición, porque llega a los tejaos! Pero, paciencia, que arrieros somos."*[94]

La idea de venganza que insinúa Caramechá está recalcada en el proverbio "Arrieros somos, ...) En su integralidad, ese refrán se dice:

> *"Arrieros somos, y en el camino nos encontraremos."*[95]

Y es que, tras su victoria electoral, don Antonio Venegas decidió encarcelar a los más opuestos a su ideología, y entre quienes, Caramechá. Esa victoria se debió a que los caciques conspiraron entre ellos para engañar a los gañanes. De ese modo , el cacique Sacris dio sus votos al cacique don Antonio Venegas, aquellos votos que le habían dado los mismos gañanes. De ahí, la toma de decisión de Caramechá de vengarse contra el cacique traidor, y en el nombre de todos los braceros que él representaba.

---

[94] Ibídem, acto I, *p. 21.*
[95] Ibídem, acto I, p. 20.

La situación de los obreros agrícolas permanece, por lo tanto, muy turbia, pues constituyen una masa de proletarios con agudos problemas de trabajo y pésimas condiciones de vida.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.15. Caperucita y el lobo[96]

4.1.15.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro de la Infanta Isabel el 19 de abril de 1919, por la compañía de María Gámez que jugaba el papel de la protagonista Sofía Bernal.

4.1.15.2. Dedicatoria

"A don José Vallejo."[97]

4.1.15.3. Ambientación social

Burguesía alta

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.15.4. Espacio textual diegético

Saloncito lujosamente dexorado en casa del Barón de Bernal (acto I); ídem, con algunos muebles nuevos (actos II y III).

4.1.15.5. Resumen detallado

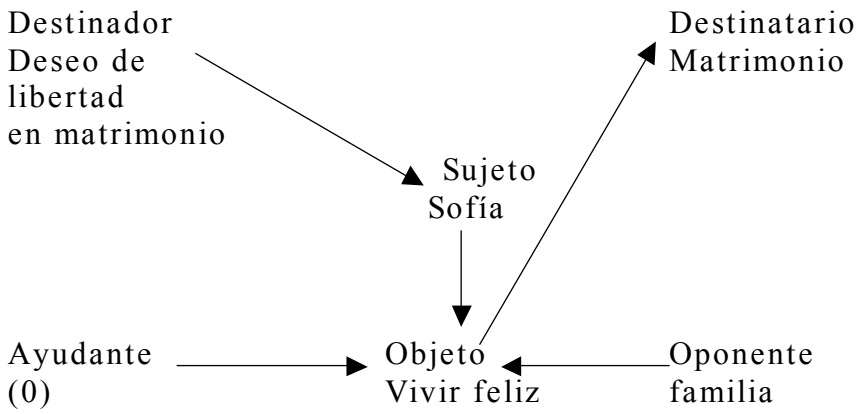
Sofía Bernal, joven de veintinueve años, llena de sadismo y de defectos, aprovecha su situación de hija de una familia burguesa para hacer sufrir a los hombres. Enamora a su criado Eugenio Miranda, de treinta y seis años de edad, y se casa con él. Pero como ya lo dijimos, disfruta haciéndolo sufrir. Así es como coquetea con Mariano Téllez, fabricante de coches y automóviles, y con Fermín Narbona, un excelso escultor que está montando un monumento a su padre, El Barón de Bernal. Con Téllez, la relación queda contrariada por los celos del marido, Eugenio, que pelea con él y amenaza con matarle. Con Narbona, tampoco tiene éxito la mujer, pues el artista la lleva la contraria porque él pensaba que era un mero capricho pasajero de parte de Sofía, y se resiste a incurrir

[96] LÓPEZ PINILLOS, José: Caperucita y el lobo. Madrid: Renacimiento, 1919.
[97] Ibídem, acto, p. 5.

en el adulterio y en la deshonra de un matrimonio. Sofía, decepcionada, vuelve al amor de su madrido, jurándole cariño y elogiando sus cualidades. Y es que Eugenio es un hombre marcadamente honrado, modesto y enérgico. Además, está dotado de una franqueza y de una resolución verdaderamente ejemplares. Pero cuando Sofía empieza su vida adúltera, no le faltan motivos para decir que su marido es un pobre diablo que no vale nada. Saca el pretexto de que Eugenio es exageradamente humilde para ella, según explica, a ella le gustan los hombres enérgicos. Conforme con tales fantasías, Sofía va a poner sus primeras miradas en Miriano Téllez, hombre con una presencia atlética. Además, su posición social le aventaja en esta relación: es dueño de un negocio, ya que tine talleres mecánicos en los que fabrica y repara coches y automóviles. Sofía hace uso provechoso de todas esas ventajas y enamora a Téllez. Cuando Téllez repara el coche o el automóvil de Sofía, procura persuadirla de que de sus talleres no ha salido ninguno tan perfecto. Eso vale en sí como piropo para Sofía. Al principio su padre, Cristóbal Bernal, Barón de Bernal, no quería que su criado se casara con su hija. Es un burgués cuya influencia social se extiende en toda la comunidad de Bernalcázar. No sólo es diputado por Benalcázar, sino que es latifundista. A diferencia de otra gente tan pudiente como él, trata generosamente a la clase campesina que trabaja en sus fincas. Contribuye a su bienestar. Por lo demás, El Barón es poseedor de catorce millones los que heredó de su difunta mujer. Y la idea de que Sofía puede exigir que le entregue parte importante de ese caudal la enorgullece mucho. Cuando Sofía empieza a enamorar a Eugenio que trabaja aún como criado en su casa, El Barón se opone a esa clase de relación sentimental. La verdad es que Eugenio no quiere personalmente a Sofía. Cuando El Barón se da cuenta de que un "indecente criado" no quiere a su hija, se enfada y empieza a obrar a favor del matrimonio de ambos. No obstante, el matrimonio dura pocos meses y Sofía empieza una vida infiel. Uno de los rasgos característicos de Eugenio es su inclinación a la venganza. Se puede comprender, pues, que sus rivales van a dar en terreno dificultoso. La pelea entre Téllez y Eugenio de la que Eugenio sale con ventaja, entra en la lógica de la venganza y de los celos. Lo mismo pasa con el escultor Narbona, cuando

Sofía le enamora, Eugenio no tarda en sospechar una nueva relación entre el escultor y su mujer. Esta vez, no recurre a la violencia, porque no tiene un temperamento esencialmente impulsivo. Contacta con don Samuel Dechado, Doctor en Leyes y Director de una Agencia que cultiva las informaciones particulares. Además, dispone de un detective excepcional. Ese cargo que hace que está en condiciones de prestar servicios policíacos a Eugenio, para vigilar a los que "asedian" a su mujer, cosa que se realiza. Pero en vez de desempeñar esa función anunciada, el propio Doctor pasa por un adivino, y de este modo, da informaciones a Eugenio. Todo aquello no satisface al marido abusado, y denuncia a la Agencia del Doctor don Samuel Dechado como siendo "una cueva de bandidos". Afortunadamente, el escultor Narbona no acepta huir con Sofía como se lo propone y aquello constituye una contraria a eventuales intentonas de la mujer. Decepcionada por la conducta del artista que no quiere deshonrar la casa de Eugenio, Sofía vuelve a reanudar con su marido, meses más tarde. Para Narbona, raptar a la mujer ajena es atentar contra las conveniencias sociales. Cuando reanuda su amor con su marido, Sofía sitúa la relación amorosa en el tiempo. Para ella, ha evolucionado el concepto del amor, cultivado por los dos personajes, Caperucita y el lobo. Antes, se trataba de un amor desleal, desalmado, en el que el lobo devoraba a Caperucita; pero hoy, si la muchacha no tiene corrompido el corazón, es Caperucita la que come al lobo. Ello demuestra que la mujer va adquiriendo mucho poder al lado del hombre e incluso mucha superioridad

4.1.15.6. Esquema actancial



4.1.15.7. La acción en Madrid

4.1.15.7.1. Tiempo textual diegético

La duración de la acción es de tres días aproximadamente. Por lo demás, es verano.

4.1.15.7.2. Esquema secuencial

S0 Superación problemas en matrimonios desiguales socialmente

F1 Situación inicial: Sofía, burguesa casada con Eugenio, criado

F2 → S1 Tentativa de infidelidad de la esposa

(Desarrollo)

F1 Insatisfacción matrimonial

F2 Coqueteos con Mariano y con Fermín que la rechazan

F3 Vuelta de la esposa a la vida familiar

F3 Cierre : Institución matrimonial mantenida

4.1.15. 8. Los personajes

SOFÍA BERNAL

La descubrimos recostada en el diván, leyendo con un lirismo un poco sospechoso. Eso se explicsa por el hecho de que es una mujer inclinada a una vida sentimental y sensual. Es la hija de El Barón de Bernal, un pudiente burgués. No sabe hacer ningún quehacer hogareño, quizás por su noble linaje. Nos proporciona esta información su padre, que contesta Téllez, a uno de los pretendientes de su hija Sofía:

> *"EL BARÓN*
>
> *No, no me interrumpa, que ha llegado el momento de aquilatar y aquilato. Mi hija ¿se puede considerar dentro de la aristocracia? ¿Es noble?... Y respondo que lo es, porque si no lo fuese por su título -*

aunque ya tiene algunos años, y de la vejez nace la nobleza -, lo sería por sus inclinaciones y por su educación. Sofía, como la emperatriz más emperatriz, no sabe ponerse una horquilla, no coger un perol, ni freir un huevo, ni dar una puntada..."[98]

No es, pues, hacendosa. Pero tiene medios económicos, herencia de su difunta madre. Su situación de hija de buena extirpe social está presentado a Téllez, su pretendiente, en estos dos parlamentos:

"TÉLLEZ

Pues ella habrá notado seguramente mi inclinación, aunque, sin contar con usted, no he querido descubrir mi juego.

EL BARÓN

(Con solemnidad.) Estimo esa delicadeza, e imitándole a usted, le voy a contestar con orden. Mi hija, que ha cumplido veintisiete años hace dos, está sana, nunca se ha interesado por ningún hombre y heredará una renta que no es inferior a la de usted. Pero m hija, ¿se puede considerar dentro de la aristocracia?"[99]

Por no ser hacendosa y por disfrutar de una buena sitación económica, Sofía tiene criados. Citemos a Isabel y a Eugenio Miranda. Y como ya subrayamos su propensión sentimental y sensual, enamró a su crido Eugenio y se casó con él. muyer dotada de un corage admirable, se enfrentó a su padre conservador y autoritario para confesrle que su criado era la única ilusión sentimental de su vida:

"SOFÍA

(Con un candor también imitado, que se confundiría con el verdadero candor.)

¿Más claramente? ¿No te lo he confesado ya todo? (Con mucha dulzura) ¿Cómo voy a hacerte comprender que me mataría si no me casara con Eugenio?

EL BARÓN

(Como si hubiera recibido un golpe en el cráneo.)
¡Jesús!"[100]

[98] Ibídem, acto I, *p. 31.*
[99] Ibídem, acto I, *p. 30.*
[100] Ibídem, acto I, *p. 48.*

Pero Sofía es una mujer particularmente caprichosa en su vida sentimetal. No se contenta con un solo hombre. Así es como acepta salir con Mariano Téllez, fabricante de coches y automóviles, tal vez por ser un enriquecido industrial. Por otra parte, ella coquetea al excelente escultor, Fermín Narbona, y llegan a compartir el cariño, como lo deseaba Sofía. Se puede ver en los siguientes parlamentos cómo Narbona reacciona favorablemente a los deseos amorosos de Sofía:

> *"SOFÍA*
>
> *(Interesada.) ¿No se engañará usted?*
>
> *NARBONA*
>
> *(Fogosamente.) ¡Póngame a prueba! ¡La adoro! ¡Sin usted no puedo vivir! Calle ahora. Es el consejo de una amiga que se interesa por usted. hAblando perjudicaría su causa."*[101]

Se ve claramente que es Sofía la que da los primeros pasos hacia el escultor, y no vacila el hombre a caerla en gracia. Sin embargo, no hay que fiarse mucho en esa correspondencia sentimental. Pues será corta y tormentosa para la mujer. En efecto, cuando ella propone al hombre que se escapen, independientemente de lo que pensaría su marido o de las sospechas del entorno social suyo, Narbona se niega a consentírselo. No quiere ser instrumento de la deshonra. Son de interés relevante los parlamentos en los cuales Narbona lleva a Sofía a descubrir que no puede comprometerse con ella de forma profunda:

> *"SOFÍA*
>
> *(Con una excitación cuyo origen no puede comprender Narbona.) No, escúcheme, y medite antes que Eugenio sea que mi corazón es de otro; no me importa lo que de mí piense el mundo; no me importa perder cuanto poseo... Todo lo doy para comprar una felicidad nueva, y estoy decidida a huir. "*[102]
>
> Más lejos, prosiguen con la conversación que interesa presentar:
>
> *SOFÍA*
>
> *Si yo le dijese esto, ¿qué respondería usted?*

[101] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 85.*
[102] Ibídem, acto III, *p. 148.*

NARBONA

(Queriendo ser hábil.) Pero como usted no me lo dirá, porque usted no vive en la celda de un manicomio...

SOFÍA

¿Después de contemplarle sin careta?... No soy tan definitivamente irracional. Un poco necia sí lo soy. Porque ¡mire que vacilar entre Eugenio y usted! (Con sorda irritación.) Y he vacilado. Me ha temido usted convencida, alelada, entre sus uñas... ¡Y ha abusado de mi necedad! (Metiéndole las manos por los ojos y alzando la voz.) ¿Por qué me besó anoche? Estando exaltada, desquiciada, afligida, fuera de mí, ¿por qué me besó? (Dándole un abanicazo en la frente.) ¡Bandido!"[103]

En suma, la decepción con la que va a chocar Sofía con Narbona srá la que la va a aleccionar hasta que comprenda que el hombre de su vida es Eugenio. De ahí, la reconciliación final y el reconocimiento de las virtudes del hombre por la mujer. Podemos ver, en otro apartado, cómo se lamentaba el marido, ante los golpes sentimentales de su mujer.

EUGENIO MIRANDA

Treintañero, es un hombre de perfil aquilino. Sus ojos delatan una franqueza y una resolución que dan una gran impresión de honradez, modestia y energía. Se lleva a escena con un traje verde obscuro de "chauffeur". Su guerrera, estallada y con dos filas de botones, parece de militar. Era ante todo el criado de Sofía, o mejor dicho, en casa del padre de Sofía. Ella le llevó a que se casasen, contra su voluntad. Pero en ese lazo matrimonial, Eugenio fue más sufridor que marido, sentimentalmente hablando. Su mujer cambia de hombres como le da la gana, encontrándose, según le antoja, con nuevos novios, sin tener en cuenta que está casada. Los dos ejemplos más resaltados son el de Mariano Téllez, un administrador de una industria de coches y automóviles, y Fermín Narbona, un famoso escultor que acertó a montar un monumento artístico al padre de Sofía, El Barón de Bernal. Sólo al cabo de seis meses de su boda, Eugenio estaba ya harto de su mujer. Ella abusaba de su cariño y de

[103] Ibídem, acto III, *p. 152.*

su humildad. Basta con recoger parte de su discurso con su compañera sentimental para ver cómo ella abusa de él:

"SOFÍA

(Enérgica.)

Esto no continuará. ¿Es decoroso exhibir los celos delante de la gente?

EUGENIO

Fermín es como hermano mío. Delante de otro, me callaría.

SOFÍA

Pero te callarías sintiendo celos, y sentirlos es vil.

EUGENIO

(Con irónica resignación.) Entonces yo debo ser un hombre bastante vil.

SOFÍA

¡Pero yo soy una mujer digna, y no toleraré tus sospechas!

EUGENIO

Si no sospecho. Veo. Veo que Téllez se derrite junto a ti. ¡veo que tú le invitas a oír música, a pasaear, a comer; veo que te vesa la mano, como si él fuese una beata y tú un obispo...

SOFÍA

(Interrumpiéndole.) ¿No te gustaría hacer gimnasia con el cerebro, para que se te desarrollara una chispita la listeza?... Porque me dan unas ganas de reir oyéndote...

EUGENIO

(Con menos agresividad que dolor.) Sí. Tú te ríes de todo lo que digo y de todo lo que hago desde que se acabó nuestra luna de miel. ¡Seis meses de luna de miel y año y medio de luna, de sol y de estrellas de hiel!... ¿Para qué me obligaste a casarme, si yo, asustado porque presentía lo que iba a suceder, no lo pretendí"[104].

¡Vaya una peculiar manera de afinar la inteligencia de algien! Para Sofía, la "listeza" de su marido ha de desarrollarse con el aguante de sus travesuras sentimentales. Es un calvario para Eugenio. Incapaz de

aguantar tales suplicios, Eugenio se da cuentas de que su mujer le deshonra sin escrúpulos y se echa a pelear con sus rivales. Así es como hirió malamente a Mariano Téllez en una pelea encarnizada (p. 109).

Pero en cuanto se dio cuenta de que sus fuerzas eran insuficientes para seguir persiguiendo a sus rivales, recurrió a don Samuel Dechado, Doctor en Leyes Directo de una Agencia que cultiva las informaciones particulares, disponiendo, además, de un detective excepcional, cargos que hacen que está en condiciones de prestar sus srvicios policíacos a Eugenio, marido abusado.

Es lógico este procedimiento de Eugenio, respecto al primero que hacía peligrar su vida con la utilización de la fuerza bruta en la resolución de sus problemas. Está nítidamente en consonancia con el máxime latín según el cual:

> *"Non corporis vires, sed animi virtutes viros semper fecerunt. Itaque, non robustum athletam, sed hominem sapientem laudabimus."*[105]

Se podría pensar que Eugenio encontraría fácilmente una salida a su situación, llegando a descubrir a todos los que asedia a su mujer. Pero se le da la casualidad de que la Agencia de don Samuel Dechado es una "cueva de bandidos" que estafa dinero a la gente con falsas informaciones. Resulta pues, ser un callejón sin salida para él.Afortunadamente para él, como "no hay mal que por bien no venga", refrán español, el tercer hombre de Sofía, Narbona, le decepciona. Ese hecho sirve de catarsis a toda tendencia que emprendiera la mujer para perjudicar su vida matrimonial, de ahí que Sofía y Eugenio vuelvan a unirse, a pasar una nueva luna de miel. Los hechos sorprenden al marido, que empezó siendo el criado de la mujer, pero que ya no le servía ni para criado, y que debe volver a ocupar el puesto de marido. La actitud del suegro de Eugenio, no quedó sin influencia sobre este lazo matrimonial y su figura es de interés a este respecto.

---

[104] Ibídem, acto III, *pp. 74-75.*

[105] "No son las fuerzas físicas, sino las cualidades del alma las que han creado a los héroes. Por eso, alabaremos no al atleta robusto, sino al hombre sabio."

EL BARÓN DE BERNAL

Padre de Sofía Bernal, El Barón de Bernal es un hermoso caballero de más de sesenta años de edad. Es un poco cojo, modesto y perspicaz. Da muestras de probidad moral, de tanto lujo con el que se acicaba, se diría que es el bandido más petulante, pero no lo es. Como oficio, es diputado por Benalcázar, y es también latifundista por allí. Su obra se mira con buenas ojos en ese municipio, porque ha hermoseado esa ciudad. Gracias a él, los campesinos de Benalcázar tienen una vida acomodada, mientras que otra gente de sus cargos políticos y económicos, así como de su rango socila no contribuyen al bienestar de la gente, como él (p.23)

Pero hay que reconocer que El Barón es un hombre conservador, que admite ciertos cambios difícilmente. Su concepto del matrimonio es de índole patriarcal. Es lo que le lleva a creer que tiene derecho a imponer a su hija a un marido. El industrial Mariano Téllez es una elección de Cristóbal Bernal, El Barón de Bernal. Dicha elección se debión a que Téllez es de la aristocracia; o sea, un hombre de bien, de una posición social, política y económica envidiosa. Pero su hija tiene un concepto bastante avanzado del matrimonio, y no admite que su marido sea de la elección de su padre. Esas dos actitudes aparecen en el diálogo siguiente:

"SOFÍA

(Huraña y melancólica.) Papá, no te disculpes.

EL BARÓN

Yo me he limitado a recomendarte... Pero, ¡si ni siquiera te he podido recomendar a Téllez!

SOFÍA

(Como una mártir.) ¡Luego me lo ibas a recomendar!

EL BARÓN

¿Y qué? ¿No es un caballero perfecto?

SOFÍA

Y joven... oficialmente.

EL BARÓN

Pero ¿negarás que es millonario, que es ilustre y que es buenísimo?... No te rías. ¡Buenísimo! ¡Un pedazo de pan!

SOFÍA

(Riéndos.) Pues que se lo den a una pobre. (Con mimo). Ea, y no hablemos más. Escríbele al señor Téllez pidiéndole perdón en mi nombre u diciéndole que no me puede casar con él.

EL BARÓN

¿Por qué no te puedes casar con él?

SOFÍA

Pues porque no le quiero. Y basta ya. Estoy nerviosa. Me expondría a mortificarte maltratando a tu amigo... y para mí la obligación más sagrada es no mortificar a mi papaíto de mi corazón."[106]

En cambio, El Barón desprecia a Eugenio, sólo porque es criado; o sea, porque no tiene ninguna influencia social. Es, pues, un desastre para él cuando se entera de que su hija, noble de pura cepa, se hace la mejor ilusión sentimental. El discurso del padre y el de la hija retienen apasionadamente nuestra atención aquí:

"EL BARÓN

(Colérico.) ¡Yo... iba a sospechar semejante insensatez! ¡Y, sospecándola, iba!...

SOFÍA

(Rechazando el ataque con una descarga de sollozos.) ¡Bien, ríñeme! ¡Lo que falta es que me riñas ahora porque he comprendido que lo habías sospechado!... Cuando con un cabello se me ahogaría, cuando acudo a ti para que me consueles ya que no tengo madre... ¡me riñes! Lo mejor sería que me muriera. Mi debía hablar muerto al morir mi madre, que, siendo millonaria, no se casó con un millonario, sino con un hombre de corazón como tú.

EL BARÓN

(Ablandándose, puesto que accede a discutir.)

¡Pero yo no era criado de tu madre!

[106] Ibídem, acto I, *pp. 38-39.*

SOFÍA

(Como si la ahogase el dolor.) ¡Oh, papá! ¡No quisiera haber oído esas palabras! ¡Eugenio un criado! ¡Llamarle criado a un héroe que ha conseguido ganar dos grandes premios, jugándose la vida! ¡No lo esperaba de ti!"[107]

Ese menosprecio de El Barón de Bernal va a sacar a su yerno d quicio, cuando precisamente le faltaba al respeto y Eugenio le dijo:

"EUGENIO

(Con moderación.) Yo le agradecería al señor barón que me tratara con más bondad."[108]

De todas formas, la hija se casa con el criado, y el padre se somete a su voluntad. El Barón tenía dos criados, Eugenio Mirando e Isabel. Se queda con esta última.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[107] Ibídem, acto I, *pp. 49-50.*
[108] Ibídem, acto I, *p. 55.*

4.1.16. La red

Esta obra ha sido analizada en la primera parte de este estudio como ejemplo del modelo teatral parmeniano.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.17. El obscuro dominio[109]

4.1.17.1. Noticia de publicación

Drama en tres actos y en prosa, original de Arquitas Valente, traducido y adaptado por Enrique Tedeschi y " Parmento". Se publicó en la Novela Teatral en marzo de 1919, n-º 117.

4.1.17.2. Dedicatoria

Es secreto del patrimonio artístico del autor. No tiene.

4.1.17.3. Ambientación social

Clase intelectual media-alta.

4.1.17.4. Espacio textual dnegetico

Sala de la Dirección del Manicomio (acto I); ídem (lcto II); Aula amplísima en el Manicomio (acto III).

4.1.17.5. Resumen detallado

Un hombre de ciencia está dominado por una fuerza interior que convierte su vida en un drama patético y desastroso. El Dr. Don Enrique de Alma, frenópata, que es el personaje de que se trata, es Profesor de Frenopatía y Director de un manicomio. Trabaja con un equipo de Doctores-Médicos, enfermeros y practicantes, además de Sor María. Los doctores son los siguientes: Dr. Emilio Arregui; Dr. Antonio Ferreras; Dr. Arturo Garcés y Dr. Ambrosio, jefe de una sección del manicomio. En cuanto a los enfermeros y practicantes, se cita a: Felipa; Bartolomé y Andrés. Todos se dedican a la curación de enfermos mentales en este gran centro de salud que es un manicomio. Entre otros locos, se puede señalar a: Ugarte; Bermudez; Esteban; Romero; Emilio Posada y Elena Arnal. El Director Alma descubre que Elena Arnal es una monomaniaca que se presenta como un ejemplo interesantísimo de objeto de estudio dentro de la monomanía.

[109] LÓPEZ PINILLOS, José: El obscuro dominio. Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º

Le permitiría, pues, demostrar a sus estudiantes la manifestación y el funcionamiento de esta enfermedad mental. Porque en el fondo, lo que busca el Dierector Alma es ver si, además de las causas físicas, la ciencia puede ocuparse en causas abstractas de deterioros cerebrales en particular, y de alteraciones psicológicas o mentales en términos generales. El caso de Elena Arnal le preocupa mucho. La mantiene sola en una habitación y pide al Dr. Don Emilio Arregui que la cuide muy bien. Durante sus sesiones de trabajo con ella, el Director Alma descubre que Elena Arnal, de treinta años de edad, es una joven señora que abandonó a su marido y a su hija por Carlos Bergé. La pasión efusiva que compartió con este amante es la causa de su locutora. En otras palabras, Elena Arnal padece una demencia cuyo origen es el histerismo pasional. Según explica a sus estudiantes, esa enfermedad se caracteriza por la conversión de todas las facultades mentales de la paciente en una pasión unilateral, dejándola libre de cualquier otra pasión. Por añadidura, el Director Alma descubre que la enfermedad de Elena Arnal es de índole atávica, puesto que la heredó de su madre que padeció también una monomanía. También puede proceder de los caracteres de su tío paterno que sufrió una demencia. En suma, la enfermedad de Elena Arnal es de origen hereditario y pasional. En el manicomio, no están sólo los locos. Existen más casos, como son los de Martínez y Carlos Riera. El primero cometió un conyugicidio, y el segundo es un bandido. En vez de echarles a presidio, les metieron en el manicomio, a instancia de sus abogados. Carlos Riera anda, pues, reclamando la comida, y el tabaco que, según dice, acrecientan los ahorros de los médicos en vez de mantener a los locos y a los presuntos locos. Aunque nadie le hace caso, levanta así una crítica de la moral de dichos médicos. Desea encontrar al Director del manicomio, pero el Dr. Emilio Arregui se niega a facilitarle el acceso. Lo que sí hace es pedir al enfermero Bartolomé que le encierre durante ocho días, por despropósitos contra los médicos. Mientras tanto, tanto el equipo de los médicos como los estudiantes van notando un cambio extraño en el Director Alma. Unos dicen que está "chiflado". Lo cual alude a una posible alteración mental

---

117, marzo.

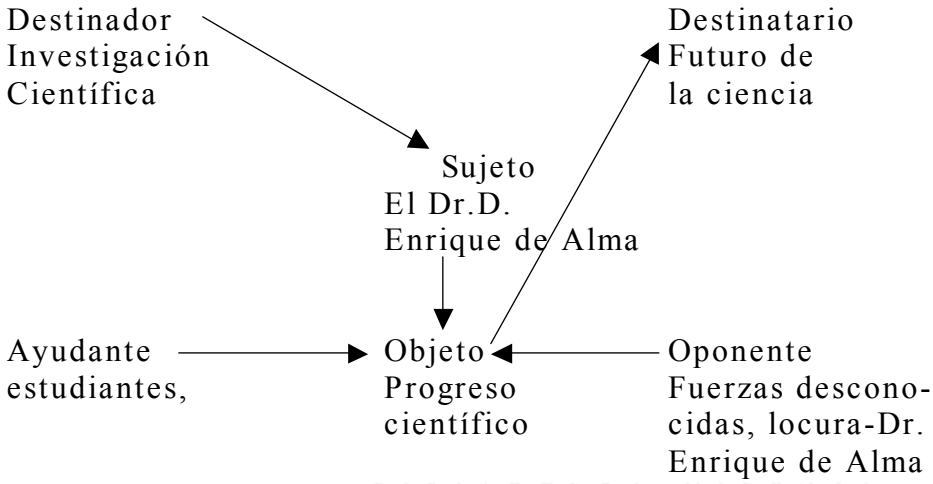
por parte del Director. En efecto, pierde fácilmente la memoria, de tal modo que no reconoce a sus enfermos. Por ejemplo, cuando le informan de que están dando de baja a Emilio Posada por haberse curado ya, ni siquiera se acuerda de que es un ex enfermo mental. O, cuando le dicen que Romero no ha mejorado nada, que da alaridos en toda la noche y alucina, pregunta quien es Romero; y eso que le ha tratado ya varias veces. Otro comportamiento extraño del Director Alma es que da citas a sus estudiantes, cuando acuden a su lección, no se acuerda de la cita que tenía con ellos. Se suma a esos casos el de Carlos Bergé, amante de la demente Elena Arnal. Bergé intenta buscar más encuentros con el Director después de la primera vez que habló con él a propósito de Elena Arnal, el señor Director le rechaza, alegando cada vez que puede volver cuando quiera. La situación del Director llega a su colmo cuando, en una sesión de tratamiento, se deja llevar por la sorprendente hermosura de la demente Elena Arnal y por sus alucinaciones eróticas: se pone a besarla sin tomar conciencia del hecho. Cuando vuelve a sus facultades, hace una autocrítica y ve que ha incurrido en una infamia. Llega por fin el momento de entrevistarse con Carlos Bergé, el amante de la demente. Bergé, tras darse cuenta de que el Director Alma ya no se ocupa de su compañera sentimental sino otro médico, exige que la dé de baja, pues, él mismo se ocupará de ella en casa. El Director, que parece estar en sus cabales, le explica que la curación de Elena Arnal obliga que los dos amantes vivan separados. Si Elena Arnal volviera ver a Carlos Bergé, su estado mental se empeoraría. Pero el amante ya no está por discutir con el Director, sólo exige que le firme un volante de baja. En este momento, el Director cae de nuevo en la obscuridad mental. Esa alteración le lleva a declarar que adora a Elena Arnal y no dejará que Carlos Bergé se la lleve. Carlos Bergé amenaza con acometerle, y entonces el Director vuelve a un estado de lucidez, preguntando al amante furioso lo que pasa. Carlos Bergé le obliga a liberar a Elena Arnal. Poco después, el Director intenta suicidarse, pero se salva esta primera vez. Se cree débil para pegarse un tiro con su revólver. Al ver a su amigo y colega, el Dr. Emilio Arregui, le explica lo extraño que resulta ahora su estado interior. El Dr. Emilio Arregui le aconseja que deje la Dirección del manicomio por una

temporada. De ese modo, podría descansar y recobrar la salud. Le alivia la inquietud diciéndole que no es un caso grave. Sin embargo, como nota por otra parte que el Director no quiere dejar su cargo y que se enfada con todos porque dicen que se vuelve loco. El Dr. Emilio Arregui le recuerda que a fuerza de tratar a los enfermos mentales, todos se exponen a padecer lo mismo. Pues la profesión de frenología entraña el peligro del contagio por alteración cerebral. El Director Alma se da cuenta de que efectivamente ya no es dueño de sus facultades mentales. Aprovecha entonces la tesis de Frenología que le trae uno de sus estudiantes, Luis García, para su Trabajo de Investigación de Licenciatura, para observar que la ciencia, hasta la fecha, sólo ha sido capaz de descubrir las causas físicas de deterioros mentales; pero no acierta en cuanto a las causas abstractas, así, pues, dice a su estudiante que concerniente "Transformaciones cerebrales y psicológicas, a consecuencia de un traumatismo." que es la tesis de su Trabajo, dicho Trabajo le proporcionará un triunfo brillantísimo, si bien no dará con los traumatismos que lesionan l conciencia, por relacionarse con las causas abstractas. Cuando acuden los demás estudiantes, se percatan de que el Director, el Profesor, Alma tiene síntomas inquietantes de demencia. Puesto que a pesar de que están delante de él, no se da cuenta de nada. Y cuando llaman su atención, les pregunta de qué lección le habla n. pero de súbito, empieza la clase. En vez de explicar la lección del día, les expone más bien un caso que se refiere a él mismo, intentando demostrar que en cada uno de los humanos, existe una fuerza de desarreglo interior que afecta de forma indomable el estado normal de cada día. Es una fuerza desconocida por la ciencia; o lo que es lo mismo, "el obscuro dominio". El Profesor, el Dr., el Director no consigue aclarar que es el fenómeno que está padeciendo cuando los estudiantes tienen la convicción de que su profesor ya es un caso patológico irreversible. Pues don Enrique de Alma desvaría continuamente y ya no hay ni un hilo de lógica en todo lo que dice. Todo se ha convertido en una escena de pelea donde los estudiantes y los médicos buscan tranquilizar al Director hecho una fiera, y donde el propio Director se defiende con el anhelo de escapar. Es un loco más en el manicomio, fatal desenlace de sus diez años de antigüedad al servicio de

la ciencia. López Pinillos aborda de este modo el tema de literatura y patología. La patología recae sobre la ciencia de la medicina aquí, para sacar a relucir los límites de la misma.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.17.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.17.7. La acción en Madrid

4.1.17.7.1. Tiempo textual diegético

La acción abarca casi dos semanas, y es primavera.

4.1.17.7.2. Esquema secuencial

S0 ¿Persistencia de enfermedades mentales?-atraso científico

F1 Situación inicial: Dr. D. Enrique de Alma, Director de Manicomio

F2 (Desarrollo) → S1 Trato con enfermos mentales
- F1 Alma se enamora de una enferma mental Elena Arnal, muestra de locura
- F2 Intento de suicidio de Alma
- F3 Locura total de Alma

F3 Cierre: Atraso científico demostrado, incapacidad de curar.

4.1.17. 8. Los personajes

Los personajes de este drama se dividen en dos grupos principales: el personal del cuerpo de sanidad y los enfermos mentales. Pero otros dos grupos secundario pueden formarse: los estudiantes por una parte y los bandidos encerrados en el manicomio junto con las locos por otra. Por fin, hay un personaje suelto, episódico, que no entra en ningún grupo, Carlos Bergé, amante de una demente.

EL PERSONAL DEL CUERPO DE SANIDAD

Son los trabajadores del Centro de Salud que es el manicomio que acoge a los múltiples enfermos mentales que desfian en las escenas de este drama. Por lo general, son funcionarios, profesionales de la medicina. Pero pertenecen a categorías distintas.

En la cumbre, están los doctores. Se trata de:el Dr. Don Enrique de Alma, treintañero, ocupa el cargo de Director General del Manicomio; el Dr. Don Ambrosio, Jefe de una sección del Manicomio, tiene cuarenta años de edad; el Dr. Don Arturo Garcés, también tiene cuarenta años; el Dr. Don Emilio Arregui, con treinta y cinco años de edad; y el Dr. don Antonio Ferreras, es el más antiguo, tiene sesenta años de edad.

Al lado de ellos, están los enfermeros, los practicantes y los loqueros, que ayudan a los doctores a intentar curar a los dementes. Entre ellos, Sor María, loquera; Andrés, enfermero; Bartolomé, enfermero; y Felipa, enfermera.

Si la función de ese personal es restituir la vida a los que están a punto de irse de ella, cabe mencionar que él mismo está al borde del peligro más inmiente. Ese peligro tiene el nombre de locura. Y es el drama del Director del Manicomio, el Profesor, el Dr. don Enrique de Alma. Egregio Profesor de Medicina, especialista de frenología y de frenopatía, derrochó diez años en curación, enseñanza e investigación sobre las enfermedades que alteran el cerebro humano y llean los centros de sanidad de enfermos mentales. Quería descurbrir las causas

no físicas de esas enfermedades, ya que hasta la fecha, la ciencia se ha mostrado efica tan sólo para las causas físicas. Pero él mismo chocó con "el obscuro dominio", o sea, la locura que se impone cuando afecta a uno, y le deja indefenso. Por ejemplo, ya no reconice a sus enfermos, se le olbidan loas citas que tiene cons us estudiantes y, en otros episodios, se enamora de la demente Elena Arnal. Peor aún, se hace el rival de Carlos Bergé, amante de Elena Arnal la loca. En suma, el hecho de que el Profesor, el Investigador don Enrique de Alma se haya convertido en un sujeto patológico irreversible es una demostración del fracaso de sus experimentos científicos en particular, y el de la ciencia en general. El Dr. Arregui, coega y amigo suyo, había temido la pérdida de ese ilustrísimo hombre de ciencia, a la vez Profesor, Investigador, Doctor en Medicina y Administrativo de clase. En un tono de pavor, pero con miras a buscar la curación de l eminente hombre de ciencia, el Dr. Arregui le decía:

> *"ARREGUI*
>
> *-He dicho que no, y ya sabes que jamás miento. Pero, aunque no te crea enfermo, opino que, por una temporada, deberías dejar la dirección del manicomio.*
>
> *ALMA*
>
> *-(Con ansiedad.) ¿Por qué?*
>
> *ARREGUI*
>
> *-(Procurando quitarle gravedad a lo que dice.) ¿A qué viene esa pregunta?... Mejor que yo sabes que, para ciertos tempramentos, el contacto prolongado con enfermos del cerebro puede originar alteraciones psicológicas. ¿No hay monomaías que influyen peligrosamente sobre sujetos, que al parecer están sanos?..."*[110]

Donde el Dr. don Emilio Arregui hace resaltar más la importancia del ilustrísimo don Enrique de Alma en el ámbito científico es en el parlameto siguiente:

[110] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 19.*

"ARREGUI

-Pero Enrique, ¡no es posible que tú hables de ese modo!... ¡No es posible que llamándose uno Enrique de Alma y siendo el frenólgo asombroso, el médico que ha buceado maravillosamente en tosas las enfermedades el espíritu, no pueda intentar dominarse a sí mismo!... (Con energía afectuosa.) ¡Y es necesario, Enrique! Es necesario que te sabes, más aún que por ti, por los demás. Piensa e tus enfermos."[111]

Como queda obvio, el mérito del frenólogo está reconicido entre sus compaleros y colegas de trabajo. Pero los límites de la ciencia están también allí, lo cual no deja contemplar con optimismo la salvación del eminente científico. Estos límites quedan expresados de modo inequívoco por el propio frenólogo en el importante mensaje que lega a la posteridad como urgente necesidad de indagar más en el ámbito científico, en la medida en que la vida humana sigue estando en peligro a pesar de los aciertos científcos actuales. Este mensaje que ocupa un lugar destacado es el siguiente, que fuefla última clase del magnífico especiallista dada a sus alumnos:

"ALMA

...Hoy, señores, les hablaré, como había anunciado del origen de las enfermedades mentales. (Pausa.) Basta, como sabéis, que una pequeña cantidad de sangre escapada de los vasos del cerebro se derrame en la masa encefálica, para que la inteligencia muera. El hallar esa lesión, el descubrirla en todos los casos de locura, equivaldría a encontrar un caso especial en cada individualidad psicológica. Pero ¡qué abismo, señores, el que existe entre semjante posibilidad y las condiciones de la ciencia contemporánea!... (Pausa.) ¿Se conseguirá realmente descubrir estas lesiones? Es decir, ¿Conseguiremos descurbrir la razón fisiológica del bien y del mal?... (Con terror.) Porque ese obscuro dominio nos ha dominado, ha removido en nuestro interior las pasiones morbosas y ha puesto en libertad a la fiera que en cada uno de nostros dormita!... Y ya no hay salvación. Impotentes para resistir, para luchar, para rebelarnos, el obscuro dominio nos martiriza, hasta que nos arroja, inermes, al banquillo de los reos o a la celda del manicomio. (Pausa.) ¿Por qué?... ¿A qué se debe la transformación?--- ¿Qué ha motivado la catástrofe? ¿Existían, quizás, en el individuo los gérmenes malsanos de una desconocida herencia?... (Óyese en el

[111] LÓPEZ PINILLOS, José: El obscuro dominio. Op. cit., (acto II)

interior el tañido de una campana. El Profesor, palidísimo, deja de hablar, se levanta y escucha. Hay unos instantes de silencio.)"[112]

Tal es el reto científico que la posteridad deberá aceptar.

En definitiva, López Pinillos lleva a escena a un eminente hombre de ciencia para sacar la lección de su fracaso rotundo. A través de él, provoca una toma de conciencia general por parte de la posteridad de lo mucho que queda por investigar en ciencia. Por lo tanto, los aciertos científicos hasta ahora conocidos no deben tomarse por verdad evangélica. La ciencia tiene todavía un "obscuro dominio" qu□ requiere esfuerzos supremos por parte de la humanidad entera. Pues a ejemplo del frenópata don Enrique de Alma, hay tantas y otras personas que mueren por ignorancia o atraso científico. Los estudiantes que deja el excelso especialista xonstituyen por só solos la fuente de esperanza del dramaturgo. En otros términos, si López Pinillos critiva la cienia, guarda su optimismo. La clase estudiantil, con sus tesis de investigación, con sus estudios, podría aceptaar el reto científico que les espera. Es evidente, teniendo en cuenta el trabajo llevado a cabo por don Enrique de Alma, que ha sido verdaderamente el alama de la ciencia dentro del personal que encabezaba.

LOS ENFERMOS MENTALES

Son numerosos y son los "inquilinos" del caserón que es el manicomio. Los médicos intentan encontrar soluciones a sus patologías cerebrales a fin de devolverles a la vida. Porque en el fondo, viven en la marginación social y corren el riesgo de hacerse irrecuperables. Aunque sus casos resutan ser particularmente dolorosos, son los que confieren al drama su aspecto gracioso y divertido. A nivel de la representación, el espectador no retendría la risa, a pesar de que se encontrara ante un caso social crítico como el de Romero. Hace como si recobrara la salud, pero poco después, da un bajón desesperanzador. Según comenta el Dr. Garcés al Director del manicomio, en sus alucinaciones, Romero oye hablar víboras en el estómago. Si nos

[112] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., (acto III).

atenemos al informe que el Dr. Garcés presenta al Director Alma, el caso de Romero, a pesar de su apariencia cómica es de los más graves. De todas formas, volveremos a ese caso en la parte temática, así como a otros como el de Elena Arnal; los de Martínez y Carlos Riera, dos intrusos; Carlos Bergé, amante de Elena Arnal, y los casos los estudiantes. Las sátira que se percibe a través de ellos interesa ser desarrollada en el ámbito temático al que nos vamos acercando poco a poco.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.18. EL CONDENADO[113]

4.1.18.1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro de la Princesa el 12 de noviembre de 1920, por la compañía de Francisco Marano.

4.1.18.2. Dedicatoria

"Al gran artista Francisco Morano, cordialmente."[114]

4.1.18.3. Ambientación social

Burguesía media-rural y proletariado agrícola.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.18.4. Espacio textual diegético

Casa de Julián, en un pueblo (acto I); idem (actos II y III).

4.1.18.5. Resumen detallado

En un pueblo español de principios del siglo XX, un burgués, capitalista, llamado don Benigno, tiene una influencia marcadamente arraigada. Explota de forma despiadada al campesinado. Es un hacendado que vive en la opulencia y se ha convertido en usurero. En el mismo pueblo, vive otro terrateniente, Julián. Tiene un temperamento particularmente impulsivo y brutal. Las relaciones existentes entre la gente de este medio rural no son buenas. Uno de sus conflictos, y el más peligroso y arrebatador es el de la tierra, cuyo reparto desigual divide a los campesinos en dos clases: los que poseen extensas propiedades como don Benigno y Julián, y los que no tienen casi nada. Este último grupo es el que está constituida por la mayoría de ellos. Un día, Luis, un sacerdote, se puso a acapararse de las fincas de Julián,

[113] LÓPEZ PINILLOS, José: El condenado. Madrid: Pueyo, 1921.
[114] Ibídem, acto III, p. 5.

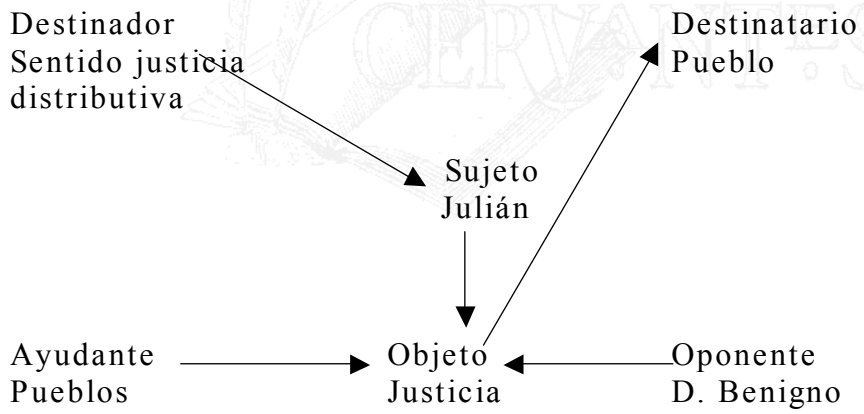
con el propósito de despojarle de ellas. Julián, que no es de aquéllos que piensan que "Más vale maña que fuerza" pueda ser el lema de su conducta, reaccionó violentamente, y asesinó al sacerdote. Inculpado y juzgado, fue encarcelado. Tenía que penar por nueve años, pero lo que menos esperaba la gente de él ocurrió: se portó bien en la cárcel, cumplió excediéndose lo que le ordenaban, y le indultaron, dejándole indefenso ante lo cometido. De este modo, Julián cumple siete años de condena, en vez de nueve. Durante el tiempo cuando estuvo encerrado, Heraclio, concuñado suyo, se compromete en administrar sus bienes. Dicha administración debería llevarse a cabo a favor de los hijos de Julián, pero Heraclio lo desvió todo para su cuenta personal. La liberación de Julián deja pues a la gente del pueblo confusa y miedosa. Miedo ante la idea de que Julián es un hombre violento, lo que hipoteca la vida de Heraclio, y predispone al propio Julián a una nueva penitencia. Amparo, la esposa de Julián, anda también asustada, por tener a su lado un marido criminal, ex presidiario. Desde el punto de vista sociológico, tiene su aprecio empañado ya. En cuanto al propio Julián, tiene dos obsesiones grandes: demostrar su honradez y recobrar su dignidad entre la gente del pueblo por una parte; por otra, quiere tener absoluta claridad en cuanto a la administración de sus bienes raíces. Julián tiene tres niños: dos hijas, Juliana y Amparito, y un hijo, Juan Manuel. Cuando sale de la cárcel, pasa una noche en Madrid y al día siguiente, Juan Manuel va a por él, y le encuentra en el apeadero, es decir, en la estación de ferrocarril, y ambos viajan al pueblo en un tren de cercanías. La llegada a su pueblo y a su casa es de máxima emoción. Sólo sus tres niños le acogen cariñosamente: Juan Manuel, Juliana y Amparito. Los demás, tanto su mujer Amparo como el resto de los habitantes del pueblo, se hacen antipáticos a él. Amparo, su esposa, le odia no sólo porque es criminal, sino también, y allí está la verdadera razón, porque asesinó a Luis, que era sacerdote y primo hermano suyo. Entre la gente del pueblo que tiene repugnancia hacia Julián, cabe citar al cura don Lucio, que se queda trémulo, don Benigno, que le mira con timidez, su concuñado Heraclio y la esposa de éste, Daría, ambos empavorecidos y recelosos. Honorio, el novio de Amparito y futuro hijo

político de Julián, está confuso, un poco diplomático. Dorotea, la hija del boticario del pueblo, adopta una actitud parecida. Rufo el Molinero, guardaespaldas de don Benigno, es de igual antipático, pese a su aparente acercamiento. Es, pues, my difícil para Julián de demostrar su honradez y recobrar su dignidad. En estas circunstancias, el cura don Lucio actúa de reconciliador. Primero aconseja a Amparo que no tome tan a mal lo de su marido, porque sigue siendo su marido. Por otra parte, pide a Julián que sea menos violento con la gente, porque las relaciones entre Julián, Daría y su esposo Heraclio han degenerado mucho, hasta que Julián ha pegado a Daría. En cuanto a don Benigno, el párroco don Lucio le recuerda que su nombre significa benignidad, y por tanto, tiene que procurar ser benigno. En suma, don Lucio trata de sanear la situación que prevalece en el pueblo y llevar a la gente que constituye el entorno social de Julián a olvidar lo ocurrido. Para probar su fidelidad y su amor por su padre, las hijas, Juliana y Juan Manuel le traen un envoltorio de papel con pañuelos y un paquete de cigarro, respectivamente. Amparito no le da nada, pero sí le trata con mucho cariño. Mientras tanto, don Benigno se enamora de Juliana, la conocida hija de Julián. Juliana no responde favorablemente a la petición de tal compañerismo sentimental. Don Benigno piensa que es el padre el que se opone a este matrimonio e intima el asesinato de Julián, pero secretamente. El que suele realizar este tipo de obras es su guardaespaldas, Rufo el Molinero, puesto que el mismo verdugo refirió con anterioridad cómo asesinó de igual manera a Antolín Monje, por ejemplo, siempre a instancia de don Benigno. Pues ocurrió que Antolín Monje tenía que pagar ocho veces la deuda que había contraído; como no pudo, ordenó don Benigno que Rufo le asesinara, y así fue como Rufo recibió de don Benigno trescientos duros a cambio de esta matanza. Además, fue Rufo quien denunció a Julián en lo referente a la muerte de Luis. Los asesinatos y las denuncias llevados acabo por Rufo constituyen pues un antecedente importante, cuyo recuerdo permite a Julián ser prudente con él. Con lo cual, mientras Rufo tenía escondidas las armas de bajo de su ropa, Julián divisó el bulto y le desarmó. El caso fue que don Benigno era el acreedor de Antolín. Al ver que Rufo

atentaba contra su vida a instancia de don Benigno, Julián, hercúleo y corneliano, decide matar a don Benigno. Y sin recelo alguno, le estrangula, ante el susto y los gritos estertorosos de Amparo, Daría y Heraclio. Muere el prestamista y con él, otra vez, como en La red, o como en Esclavitud del propio López Pinillos, se asiste a la destrucción del mito rural. Es la muerte del magnate más poderoso del pueblo y el desengaño del sistema de explotación bajo el cual él mantenía al campesinado. Desde entonces, ¿no adquiere el nombre "don Benigno" el significado de que su vida iba a ser poca cosa? De cualquier manera, Julián, encargado personal de esta obra purificadora del pueblo, partícipe intrépido de este pueblo por él saneado, pide que le lleven a la cárcel, que él considera ser su "casa": "Ya puén llevarme a mi casa". Por tanto, "si no hay mal que por bien no venga", el carácter temible de Julián ayuda a salvar todo un pueblo

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.18.6. Esquema actancial



I.18.7. La acción en cualquier pueblo de España

4.1.18.7.1 Tiempo textual diegético

La acción abarca aproxidmadamente dos semanas. Se incluyen las mañanas, las tardes y las noches. Es verano.

4.1.18.7.2 Esquema secuencial

S0 (Auto) Destrucción del poder rural:

F1 Situación inicial: poder en manos de D. Benigno y Julián

S1 Caída de terrateniente 2-Julián
- F1 Deseo del cura: disminuir poder de Julián-Galo
- F2 Medios: enfrentamiento
- F3 Resultado: muerte del cura- prisión de terrateniente 2.

F2 (Desarrollo)

S2 Eliminación del terrateniente 1
- F1 Libertad de terrateniente 2
- F2 Enfrentamiento terratenientes 1 y 2 (disculpa: motivos personales).
- F3 Muerte del terrateniente 1.

F3 Cierre: Anulación del poder rural.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.18.8. Los personajes

AMPARO

Esposa de Julián, tiene treinta y ocho años de edad. Con este hombre, Amparo tiene tres hijos: Juan Manuel, Juana y Amparito. Las relaciones conyugales entre Amparo y Julián se han deterioradom a causa del mal comportamiento de su marido, comportamiento que acarreó su encarcelamiento. Desde entonces, la mujer mira a su marido con mucho recelo, porque le duele el tener un criminal a su lado. En los parlamentos siguientes, se puede ver estas incompatibilidades sentimentales entre marido y mujer :

> *"JULIÁN*
>
> *(Gravemente.)*
>
> *Me hacen falta dos cosas: que me mires y que me digas, mirándome, qué es lo que te he hecho.*
>
> *AMPARO*

(Angustiado.) ¡Demasiado lo sabes!"[115]

La causa de esta angustia y de este disgusto es que Julián acaba de salir de un encarcelamiento de siete años, por haber asesinado a Luis, primo hermano de su mujer y antiguo sacerdote. Cabe presentar a este ex presidiario

JULIÁN

Tiene cuarenta y seis años. Es casado con Amparo y, como se ha visto, con ella tiene tres hijos. Se caracteriza por ser violento, impulsivo y vengativo. Pero también quiere vivir dignamente, pero su entorno social parece obligarle a ser tan propenso a conductas antisociales y portanto, deshonrado. Mató a Luis, primo hermano de su esposa, lo que le granjeó todo el odio que no puede evitar hoy con su mujer. Es, por aquel motivo, ex presidiario. Cumplió la condena durante siete años, en vez de nueve, porque se portó bien en la cárcel y le indultaron antes del tiempo. Todo e l pueblo teme a Julián, por su carácter violento. Cuando sale de la cárcel, sólo sus hijos le acogen con alborozo. Se enfrenta con Heraclio, su concuñado, a propósito de la mala gestión de los bienes de Julián, gestión no deja de denunciar la quiebra de sus negocios, quiebra provocada por Heraclio:

"JULIÁN

(tirando la carpeta de un manotazo) Pero, ¿tan bruto te parezco, que te figuras que me vas a engañar? ¡No, hombre, no ! Si ya sé que arreglando números eres un fenómeno. Por eso no me has de contestar con papeles, sino con palabras. ¿Es verdá que has hipotecado dos fincas en nueve mil pesestas?

HERACLIO

(Atontado por.) Me explicaré. Hace unos quince meses...

JULIÁN (Vilentamente).¿Es verdá o no es verdá?

HERACLIO

(Con la voz ahogada.)

[115] LÓPEZ PINILLOS, José: El condenado. Op. cit., acto I, *p. 60.*

Es verdá." ..."[116]

De cualquier manera, los motivos por los cuales Julián es así son múltiples y, aunque se esfuerza por ovidar lo pasado, es decir, su encarcelamiento, su entorno, del que forma parte su mujer, no dejar de despertar su conciencia al respecto. Don Benigno, el gran poderío del pueblo, le propone que sea su matón; sin no, volverá de nuevo a la cárcel al propio terrateniente, don Benigno. Es un personaje cuya vida se traduce por venganzas atroces. De ton Benigno, ¿qué podemos resaltar?

DON BENIGNO

Gran capitalista, terrateniente y usurero, explota de forma despiadada al campesinado que de él depende. Tiene un matón, Rufo el Molinero, que mata a instancia suya. Las víctimas son numerosas y unas cuantas bastarían para servir de espejismo: Antolín Monje, paisano de don Benigno, cayó en manos de Rufo el Molinero, por orden de su amo, que era acreedor del difunto. En efecto, según cuenta Rufo, Antolín Monje tenía que pagar ocho veces la deuda que había contraído, pero como no pudo, ordenó don Benigno que Rufo le asesinara. Fue hecho, a cambio de "trescientos duros" (p.141). para evitar toda clase de acusación, Rufo simuló que su víctima se había suicidado, y el asunto se tornó borrón. Y cuenta nueva. Su intento de casarse con Juliana, hija de éste. Julián, fracasó, por la terca oposición de éste.

Por otra parte, el encarcelamiento de Julián fue obra del mismo don Benigno, dado que, con arreglo a las declaraciones de Rufo el Molinero, hizo la denucia a instancia de su amo don Benigno (p.145). posteriormente, el mismo magnate ordenó que su matón pusiera fin a los días de Julián. Pero Julián desarmó anticipadamente al que iba a ser su verdugo:

"JULIÁN

Trae usté el revólver y el cuchillo, ¿no?

[116] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 80.*

RUFO

(Rápidamente y con el corazón helado por el pavor.) A la casa de un compañero como usté, no voy yo armao.

JULIÁN

¿Qué no, y te estoy viendo el bulto de la pistola, cobarde? (Y le quita de la faja la pistola y el cuchillo y los pone en la mesa tranquilamente)"[117]

Finalmente, es el propio cacique el que muere en manos de Julián, hombre que no perdona nada a nadie. En muchos enfretamientos, ha intervenido rl cura don Lucio, y sería poco explícito, si no pusiéramos de manifiesto su figura en el apartado siguiente.

DON LUCIO

Es el párroco del pueblo. Tiene cuarenta y ocho años de edad. Siempre viste con decoro. En los múltiples enfrentamientos que han opuesto familias a otras, su papel ha sido intervenir en su arreglo. Por eso, en cuanto supo que Julián había sido indultado, no vaciló en extrañarse, por miedo a que voviera a comete nuevos crímenes:

"DON LUCIO

(Levantándose de golpe y hablando con la voz entrecortada.) ¿Qué quieres decir? ¿Qué has sabido?

AMPARO

¡Que va a llegar! Recibí anoche la carta y esta mañana te busqué.

DON LUCIO

Es que me invitaron en la dehesa. Acaban de traerme. Pero, ¿a qué se ha debido?... Porque, hasta dentro de dos años, no cumplía.

AMPARO

A otro indulto. Le pusieron en libertá el martes, ayer durmió en Madrí... y ya estará en el apeadero, adonde ha ido Juan Manuel pa recogerle."[118]

---

[117] Ibídem, acto II, *p. 106.*
[118] Ibídem, acto I, *pp. 16-17.*

Tratándose de los abusos de don Benigno respecto delos pobres, el papel psicológico y moral del cura se hacía sentir, cuando le aconsejaba que se portase conforme con la simbología de su nombre, es decir, que fuera bondoso para con ellos:

> *"DON LUCIO*
>
> *Pues sea menos duro con los infelices, don Benigno. Recuerde que su nombre es Benigno. "*[119]

Por lo demás, no dejaba el cura de buscar la reconciliación entre Julián por una parte, y la pareja Heraclio y Daría por otra, dándole a entender que entre ellos, existe un lazo familiar, en la medida en que su mujer y la de su concuñado Heraclio eran hermanas.

En lo tocante a la vida matrimonial entre Amparo y Julián, el párroco obraba para que se consolidara la armonía entre ambos, pidiendo a la mujer que no odiara a su marido, que fuer indulgente con él.

Resumiendo, el cura don Lucio cumple su misión moral en el pueblo. Otros personajes como Heraclio ofrecen un interés de estudio también.

HERACLIO

Hombre mayor de cuarenta y seis años de edad, tiene como mujer Daría. Es cojo y leva una pierna postiza por su cojera. Es el concuñado de Julián.tLa gente del publo le apoda "el buho". Hombre falso, injusto, se encargó de la gestión de los bienes de Julián cuando su encarcelamiento, y sobre todo, el negocio de las fincas. Engañó a la mujer del presidiario que lo hacía por su sobrinos, los hijos de Amparo y de Julián, pero la gestión se hizo para su provecho personal. De ahí, sus problemas con Julián. Conviene hablar de su mujer, complementariamente. Se llama **DARÍA.** Ha cumplido ya treinta y dos años. Contrajo matrimonio con Heraclio. Es la hermana de Amparo, la mujer de Julián. Tuvo que enfrentasrse con Julián a propósito de la magestión que hizo

[119] Ibídem, acto I, *p. 34.*

su marido, en defensa del mismo. Por tanto, es falsa como su marido. En vez de aconsejar una buena conducta su compañero sentimental, le animaba más bien a la discordia, riñéndose con el propietario del negocio quebrado, Julián. Un buen ejemplo de esas relaciones confictivas se da con los despropósitos que recogemos a continuación:

> *"DARÍA*
>
> *(Encrestada por su maldad.)*
>
> *¡No callaré!*
>
> *JULIÁN*
>
> *(Enloquecido por la cólera.) (¡Calla, o te ahogo! (Y, con la sevatiquez de un león, le echa las zarpas al cuello.)*
>
> *DARÍA*
>
> *(Con ferocidad.) ¡Cobarde, asesino!"*[120]

Es realmente una mujer mala, por pelear con Julián e insultarle por sus bienes. Un personaje que está entrando en la familia de Julián y Amparo es Honorio, novio de la hija de citado matrimonio, Amparito. Veamos cómo empieza su luna de miel.

HONORIO Y AMPARITO

Honorio es el novio de Amparito. Tiene veintitrés años de edad y su novia, dieciocho. El novio es un muchacho que viste con pulcritud. Su futura suegra no quería que se casase con su hija, pero ésta se opuso a la voluntad de su madre. Un día, Amparo echó fuera de su casa a Honorio, lo que disgustó a Amparito su novia:

> *"AMPARO*
>
> *(Con energía.) ¡Pero yo no transigiré, Honorio! Y pa que mi hija no le sirva de tapaera al mideo de tu padre, no te presentes más aquí.*
>
> *HONORIO*

[120] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *p. 115.*

Pero, señá Amparo, no sea usté súpita. (atragantándose.) ¿Y... si ocurre algo malo?

AMPARO

¿Peor que lo que me quita la vida?

HONORIO

(Conpungido.) Está bien. Adiós, Amparito.

AMPARITO

(Conteniendo las lágrimas.)

Pero, ¿te vas?

HONORIO

(Vivamente.) Porque me echan.

AMPARO

(Con desdén.) ¿Y no te debo echar? ¡ Si es agua lo que corre por tus venas! ...

AMPARITO

¡No me quiere, madre! ¡No me quiere!"[121]

En una palabra, como dice Isabel a su nuera Marta en El caudal de los hijos del propio José López Pinillos, o sea que en cualquier matrimonio, hay siempre problemas que se plantean, por leves que sean, se ve que la pareja Amparito - Honorio empieza a probar el sabor de tal experiencia, de parte de la futura suegra del novio. Es lo que dice Isabel a través de su pregunta retórica a Marta:

"¿En qué matrimonio no hay disgustillos?"[122]

Menos mal que el sentido del amor existente entre ambos novios es elevadísimo y les mantiene unidos. Hubieran roto con la relación, si si no existiera de realmente, o si si fijaran en el carácter de de Amparo.

[121] LÓPEZ PINILLOS, José: El condenado. Op. cit., acto II, pp. 70-71.
[122] LÓPEZ PINILLOS, José: El caudal de los hijos. Madrid: ed. Renacimiento, 1919, p.119.

4.1.19. Como el humo[123]

4.1.19.1. Estreno y compañía

Drama en tres actos y en prosa. Su estreno tuvo lugar en el Teatro del Centro el 30 de diciembre de 1920, por la compañía de Enrique Borrás.

4.1.19.2. Dedicatoria

"A Roberto Castrovido. Con cariño y admiración."[124]

4.1.19.3. Ambientación social

Burguesía media-alta.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.19.4. Espacio textual diegético

Saloncito en el hotel de don Luis Ozor. Está amueblado y decorado con severidad (acto I); ídem (actos II y III).

4.1.19.5. Resumen detallado

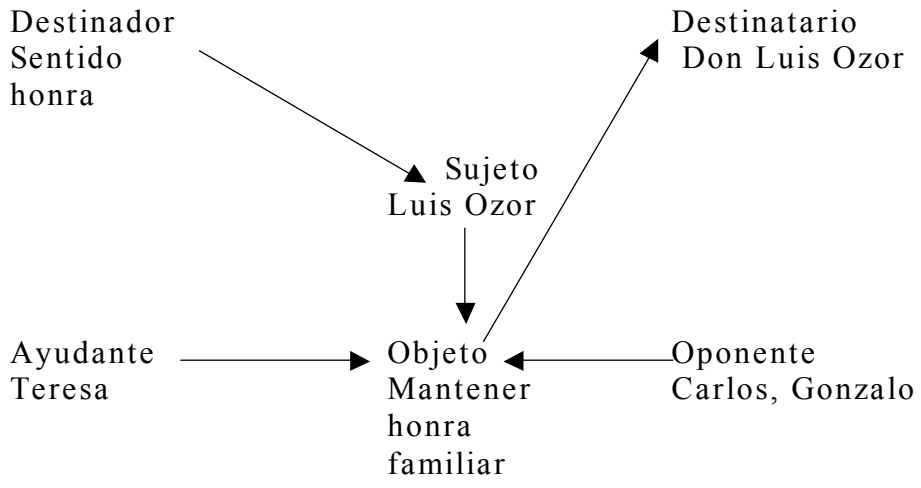
Don Luis Ozor, hombre enriquecido, convertido en un burgués cuya mayor preocupación es acrecentar inmensamente su capital y hacer dichosa a su familia, de pronto, las circunstancias le llevan a sospechar que hay otros hombres que desean a su mujer, considerada como una musa honrada, Lucía, y se pone al acecho, con ánimo de acabar con la vida de aquellos autores de su deshonra. Se da la casualidad de que Teresita, la hija del capitalista, está enamorada de veras de Carlos Barrientos, el socio de su padre que hace prosperar sus negocios. Doña Teresa, la abuela paterna de Teresita, y su padre están en pro del matrimonio. Pero Carlos Barrientos no quiere a Teresita. Pero ¿por qué? La anciana y don Luis quieren saber la razón de la contraria que

[123] LÓPEZ PINILLOS, José: Como el humo. Madrid: Pueyo, 1920.
[124] Ibíd. Acto II, *p. 5.*

lleva Carlos Barrientos cuando una mañana, don Gonzalo Soto, también de pendiente de don Luis Ozor, susurra a la anciana que vio a Lucía y a Carlos Barrientos el domingo pasado, por la Moncloa, y es que Carlos Barrientos llevaba a Lucía en un automóvil de alquiler. Esa información despierta la curiosidad de la anciana que encuentra a su nuera Lucía y le pide explicaciones. Lucía le confiesa que Carlos y ella son solamente amigos. La anciana sospecha un adulterio, pero se reserva a hablar del asunto a su hijo. Sin embargo, ella dice a su nieta Teresita que su madre Lucía está arriesgando la reputación de la familia, y ambas se echan a sollozar. Don Luis las encuentra en ese estado anímico y, cuando pregunta por la causa, la anciana, doña Teresa, le contesta que Carlos Barrientos ha salido con otra mujer. Le deja así sin esclarecerle el asunto. Don Luis considera que es ingrato de parte del que pensaba ser su futuro yerno y le busca para decírselo. Cuando se enfrentan, Carlos Barrientos le dice alusivamente que él salió con una mujer "honrada". Esa palabra lleva a don Luis a creer que es su mujer, Lucía; ya que es la que tiene esa fama. Quiere matar a Carlos Barrientos para vengarse. Afortunadamente para el supuesto autor del adulterio, su padre, Guillermo Barrientos, impide la fatalidad. Intenta persuadir a don Luis que su hijo Carlos habla mucho, pero sin ser malo. Por lo tanto, de acuerdo con el refrán según el cual "El perro que ladra es poco mordedor", su hijo es inocente, aparte de que todos saben que Carlos Barrientos insiste en que de los "perros" que acechan a Lucía, el que ladra es su hijo. Por consiguiente, don Luis ha de buscar al perro que muerde. Furioso, don Luis exige a Guillermo que le diga el nombre de ese "perro", o le mata. Ya dijimos que Guillermo Barrientos es un dependiente de don Luis. Eso supone que le debe cierto respeto como súbdito suyo. Tal vez, esa relación es la que le lleva a denunciar al "perro" harto buscado: se trata de don Gonzalo Soto. Recordemos que es él quien dijo a la anciana doña Teresa que Carlos Barrientos salía con Lucía. Era pues, una manifestación de celos de su parte, dado que él mismo es uno de los "maridos" escondidos. La angustia de don Luis es cada vez más insostenible. Guillermo le aconseja que no siga ultrajando a su mujer con dudas y sospechas y que se atenga a la

información que le ha dado. El capitalista acude primero a su mujer, para que le diga toda la verdad sobre esos dos hombres. Ese retiro favorece el encuentro de los dos hombres: Carlos Barrientos y don Gonzalo Soto. Ambos adoptan una actitud de rivalidad, expresión de los celos que tienen a propósito de Lucía. La riña entre ellos es tan patética, que culmina en una encarnizada pelea. Merced a la altercación verbal que ha precedido la pelea, don Luis ha podido aclararse de que entre su mujer y Carlos Barrientos, no ha pasado nada concreto; pero sí, son amantes. Además, Carlos y Lucía fueron novios antes de que don Luis se casase con ella. La mujer se dejó influir por la riqueza de don Luis. Entre esos dos "perros", el que debe de "haber mordido" a la mujer es don Gonzalo Soto, otro capitalista que se empobreció por la quiebra de sus negocios. Pero lo de la "mordedura" quedará sin esclarecer, porque don Luis y Lucía sorprenden a los dos rivales peleándose, y el marido legítimo acusa de crispada, de embustera y de traidora a su mujer, delante de los "perros". Lucía no soporta el peso de la acusación y se pega un tiro. Cae muerta, dejando al amante y a don Gonzalo Soto por una parte; y por otra, al legítimo marido. De nuevo, estamos ante el concepto salomónico de propiedad: un juicio que hace ver de qué parte está el derecho de propiedad. El dramaturgo demuestra, a través del suicidio de Lucía, que el amor no está en la legalidad, sino en el propio sentimiento amoroso. La mujer se suicida porque no ama de veras a su marido, porque ve que la legalidad impide que esté al lado de su amante, que es su felicidad, esta felicidad que se desprende, se dilapida, se espuma, "como el humo". Si su felicidad queda fugitiva, lo mejor es que ella se vaya de este mundo. Tal es la interpretación que hacemos de su muerte. Pero también puede interpretarse que la mujer ha sido incapaz de elegir ante el dilema del amor interesado y del amor desinteresado. De todas formas, el suicidio de Lucía demuestra claramente que su felicidad estaba del lado de su amante Carlos Barrientos. Dado que no puede gozar de ella porque se interpone el marido don Luis, prefiere morir a sufrir.

4.1.19.6. Esquema actancial



4.1.19.7. La acción en Madrid

4.1.19.7.1. Tiempo textual diegético

La duración de la acción es aproximadamente de una semana. Se deberían incluir la fragmentación: mediodía, mañana, tarde, noche y día.

4.1.19.7.2. Esquema secuencial y funcional

S0 Mantenimiento honra familiar

F1 Situación inicial: Sospecha de infidelidades de Lucía, esposa.

F2 (Desarrollo) → S1 Adulterio de la esposa
- F1 Falsas acusación- con Carlos
- F2 Adulterio con Gonzalo
- F3 Muerte de Lucía

F3 Cierre : honra familiar aparentemente mantenida.

4.1.19.8. Los personajes

LUCÍA

Tiene veintiséis años de edad y está casada con un capitalista, un burgués enriquecido de forma extraordinaria, don Luis Ozor. Es una "burguesita" que se parece a una "princesa", según palabras de su marido (p.11). se viste con una elegancia provocativa y hace desprender un buen perfume por donde pasa. Anda con mucho garbo, se expresa con mucha distinción y sonríe con mucha gracia (p. 17). Lucía tenía fama de ser honrada, pero en el fondo, vive engañando a su marido. Se casó con él por su buena situación económica y social. Pero desde el punto de vista sentimental, tanto ella como su marido lo pasan fatal. En efecto, mantiene relaciones sentimentales con Carlos Barrientos, ex novio suyo y actual amante. Es el dependiente de confianza de su marido. Pero también tiene relaciones sospechosas con don Gonzalo Soto, un capitalista empobrecido y amigo de su marido. Por esas relaciones irregulares, todos la han odiado en la familia, su suegra, doña Teresa, su hija, Teresita, y su marido, don Luis. La postura de Teresita está clara: su madre es una hereje que merece las llamas de la Inquisición y se lo dice a su abuela doña Teresa:

> *"TERESITA*
>
> *-Pero, ¿no viste, al entrar, que se sonreía? Le apretaba las manos, diciéndole que le pidiera el alma, y se sonreía... (sollozando.) ¡Es una infame! ¡Dile a papá que es una infame!*
>
> *DOÑA TERESA*
>
> *-¡Calla, calla por Dios!*
>
> *¡Que la eche! ¡Que no viva con nosotros! ¡Que no le busque en nuestra casa! ¡Que aquí, siquiera, no nos deshonre y nos mate!...*
>
> *TERESITA*
>
> *-¡Qué perversa, qué hipócrita!"*[125]

[125] LÓPEZ PINILLOS, José: Como el humo. Op. cit. acto II, *pp. 82-83.*

Y es que, contra toda previsión, Lucía se ha convertido en la rival de su hija, porque su hija se había enamorado de Carlos Barrientos, sin saber que su madre salía a escondidas con él. Por eso, la hija condena a su madre, o sea, no sólo por que lleva una vida adúltera, sino, y sobre todo, porque le robó a su supuesto futuro compañero sentimental. De ahí, la reacción siguiente de la anciana y de su nieta:

> *"DOÑA TERESA*
>
> *(llorando mansamente.) ¡Qué angustia! ¿Cómo me había de querer, si me lo robaba ella? ¡y ella es la culpable!"*[126].

Las cosas se degeneran todavía más cuando el marido encuentra que sus dependientes, Carlos Barrientos y don Gonzalo Soto se pelean por su mujer, la acusa rabiosamente, de la manera siguiente:

> *"DON LUIS*
>
> *Esta cara crispada, y esta boca embustera, y estos ojos traidores, ¿no os harán hablar?"*[127].

De cualquier manera, como precio de todo ese enredo, la mujer se suicida, pegándose un tiro. Es la expresión más risible de su incapacidad de operar una elección ante la alternativa en la que se encontraba: un amante, Carlos Barrientos, o un marido pudiente, don Luis Ozor. Reseñemos sucintamente la vida de ese marido abusado.

DON LUIS OZOR

Su prosopografía hace resaltar que es un hombre atlético, con ojos y dientes de mozuelo y con agilidad de púgil; es decir, de boxeador. Ateniéndonos a la visión del dramaturgo, tiene menos canas que millones y no tendría arrugas si no le hubiese hecho reir con tanta frecuencia su buenísimo humor, con sus cuarenta y seis años de edad. Viste con elegancia, la anciana doña Teresa. Es un burgués, un capitalista de renombre de la época, admirablemente enriquecido. Su buena reptación será hundida por el comportamiento sentimental e

[126] Ibíd., acto II, *p. 81.*

irregular de su mujer. Sale discretamente con los dependientes de su marido, de los cuales, un amante, Carlos Barrientos.

Pero hay que saber que la base del matrimonio entre Lucía y don Luis Ozor era falsa. Lucía no le quería, se entegó al caudal del hombre, mientras que su cariño y su amor eran para otro, el famoso Carlos Barrientos, amante descubierto por la presión y el perseguimiento del marido deshonrado.

Aparte de Carlos Barrientos y de don Gonzalo Soto, don Pedro Nolasco de la Zarza era otro de sus dependientes. A él le conocen como un "conejo de oficina que no sale de su madriguera más que los domingos" (10)

Si esos son unos nombres de la gigantesca empesa de don Luis, en su casa, servía Evarista, esta joven de veinticinco años, llena de energía y dócil. Otra vez, el dramaturgo adopta la actitud de un moralista al llevar a escena a personajes cuyo comportamiento social es poco aconsejable, si no indecente. También nos hace ver que no es la fueza del materialismo la que hace un buen matrimonio, sino más bien la fuerza de la elección libre de cada cónyuge. Lo materia determina el matrimonio, claro está, pero la libertad lo orienta, lo guía, lo enseñe el buen camino, haciéndolo duradero.

No obstante, habrá que ver si tal filosofía puede cuajar con la vida que llevan los seres de carne y hueso, seres arrastrados por un mundo cada vez más materialista, o dominados por un capitalismo arrollador.

[127] Ibíd., acto III, *p. 133.*

4.1.20. La tierra[128]

4.1.20.1. Estreno y compañía

Tragedia en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro Español el 29 de enero de 1921, por la compañía de Miguel Muñoz y Matilde Moreno.

4.1.20.2. Dedicatoria

"A don Melquíades álvarez, con afecto y admiración."[129]

4.1.20.3. Ambientación social

Burguesía media-alta y proletariado rural.

4.1.20.4. Espacio textual diegético

Plazoleta en el puebloecillo de Horbacho (acto I); en el comedor de don Diego Infante (acto II); vuelta a la plazoleta del pueblecillo de Horbacho (acto III).

4.1.20.5. Resumen detallado

Los jornaleros de Horbacho se han declarado en huelga desde hace una semana. Los jornales demasiado insuficientes, para no decir de hambre, y las peores condiciones de trabajo y de vida en las que les someten su amo, el poderoso terrateniente don Diego Infante, son las primeras causas de ese movimiento de los obreros agrícolas. El terrateniente y su hijo Ricardo Infante ven en la huelga la plasmación de los braceros a Rafael. Pues como cabecilla de ellos, lee la prensa de las ciudades, los periódicos relacionados con "esas filfas de las huelgas y los paros" que escribe la "gentuza de las capitales". Se trata aquí del resurgimiento de la diatriba campo - ciudad. El terrateniente, don Diego

[128] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 269, enero, 1921.

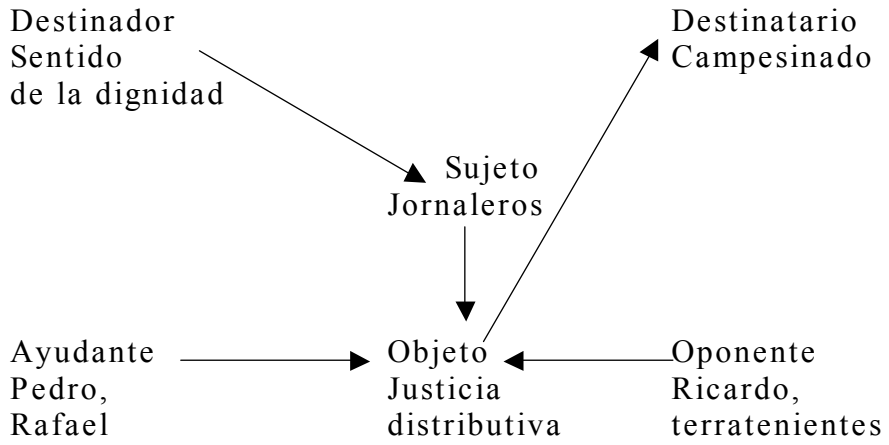
Infante, es un hombre conservador, y temible. No es, pues, de extrañar que haya tomado represalias y conseguido que no se den alimentos ni pan a los huelguistas, presionando para que las mercancías dejen de pagarse a crédito, como lo venían haciendo los campesinos, pero sí que se paguen al contado, esa medida es un verdadero calvario para los obreros agrícolas, ya que les priva del alimento diario, porque no pueden comprar al contado, dados sus jornales de miseria. Por consiguiente, ese hecho origina una protesta generalizada no sólo en los destripaterrones, sino también en sus mujeres. La situación se hace demasiado difícil: el hambre arrecia. Pero los campesinos no se desalientan: sabotean la cosecha e incendian la era del amo. En los actos bárbaros que cometen los unos y los otros, se nota el sadismo del hijo del cacique, Ricardo Infante, hombre impulsivo, furioso y pervertido, que tiene la execrable manía de divertirse apedreando, por dinero, a los campesinos. La situación es tan angustiosa para el pueblo que Pedro decide sacrificarse y afrontar la humillación de las pedradas para conseguir algo de comida para sus compañeros. Sin embargo, en el momento cuando Ricardo se dispone a martirizarle, aparece de repente Rafael, hijo de José, obrero industrial. Rafael está preparado por una lectura provechosa, que impide semejante humillación, ya que trae dinero de la organización obrera. La llegada de Rafael es decisiva, porque da nuevos bríos a la posición del campesinado. Rafael hace comprender a sus compañeros que no sólo han de pedir un aumento de jornal, sino que tienen y deben reclamar su derecho a la tierra que cultivan. En esa postura, se ve una intención de reforma agraria, una vuelta a la pequeña propiedad y un derrocamiento del sistema del latifundismo instalado en Horbacho, pueblecito andaluz. Mejor dicho, se trata aquí de una postura socialista, ya que otro jornalero, Paco, preconiza la explotación comunitaria y el reparto equitativo de los bienes producidos por la comunidad. Pero todos los obreros agrícolas no comparten tal enfoque del problema. Por ejemplo, José piensa que es un sistema que va a alimentar a los holgazanes y a los vagos. Combate

[129] Ibíd., *p. 5.*

duramente la propuesta de Paco, su yerno. De cualquier manera, el dramaturgo intenta subsanar el problema agrario aquí planteado, dejando transparentar su solución reformista. Propone un sistema de redención de las tierras y un régimen posterior de pequeña propiedad. Los huelguistas abandonan los actos de violencia como formas de expresarse y optan por el diálogo. De ese modo, forman una comisión encabezada por Rafael que debe encontrar a don Diego para discutir sobre sus condiciones de trabajo. Pero resulta ser una vía fácil para los huelguistas. En efecto, el terrateniente intenta convencer a Rafael, suponiéndole justificadamente el organizador de la huelga. Aquí aparece otro concepto, el del hambre. Cuando don Diego expresa sus bondades y que en sus fincas nunca ha pasado nadie hambre, Ricardo le contesta que el hambre del pueblo de Horbacho no es el del que ha estado quince días sin comer y se muere de golpe, sino más bien el del que no ha comido lo necesario desde que nació y se va muriendo poco a poco. Don Diego intimida, intenta intimidar a Rafael, amenazando con quitarle la afición a la lectura, metiéndole en el vientre de un mulo muerto y arrojándole mastines hambrientos. La Comisión habla con don Diego, expresándole su deseo de tierras; a lo que el terrateniente se niega indignado, pese a la intervención moderada del párroco don Servando. La humillación de don Diego da lugar a un cambio drástico de los términos de la forma de expresión y prepara una encerrona en la iglesia del pueblo, junto a su vivienda. Por otra parte, manda prender a Rafael. Los encargados de tal misión son sus guardas Curro Veneno, Bautista y el tercero es Polilla. Contra tda expectativa, Ricardo se precipita a cumplir la orden. Pero José se apodera a su vez dd Ricardo, el hijo del cacique; le amenaza con una faca si no deja en libertad a Rafael, su hijo. Consigue su propósito y la Comisión sale de la casa, pero cuando José suelta a Ricardo, éste manda hacer fuego sobre la Comisión de campesinos, concretamente sobre Rafael. Dentro de los guardas del terrateniente, Bautista se ha convertido en un traidor, disparando sobrecogedoramente sobre Ricardo Infante y escapa. Don Diego, ciego y loco de ira, ordena hacer fuego, hiriendo de muerte a Rafael y a un buen número de campesinos. Entre otros, citemos a

Caridad, cuyo brazo ha sido malamente herido y amputado en el hospital y, sea dicho de paso, su hijo había muerto días atrás de hombre; hay también un tal Antoñuelo que resulta muerto en estos disparos; mientras que Ricardo y Rafael han sido ingresados. Además, poco antes, varios compañeros de Rafael habían sido detenidos, a instancia del cacique. Al ver ese masacre, los demás campesinos deciden emigrar a América. El sacerdote don Servando, que está al tanto del abandono del pueblo, se asusta por el vacío que se crea, dando origen a la pérdida de sus clientes, aquellos moradores del pueblo de Horbacho que venían demostrando mucho rigor en la observancia de la doctrina religiosa que les predicaba. El sacerdote acude a la encerrona de don Diego que es su iglesia y le informa de la emigración. Temeroso de que no se quede sin mano de obra, el terrateniente hace llamar a José, valentón y burlón al mismo tiempo, dice a don Diego ante todo que les sobran testigos, puesto que están: "Dios, usté y yo". Pero don Diego insiste en que el encuentro es de índole pacífica y no necesita testigos. Por consiguiente, ha de celebrarse a puertas cerradas. Por lo que pide al sacerdote que se retire, si es tan amable. Pero todo intento de negociación es vano aquí, ya que José no hace ningún caso al terrateniente. Antes bien, le exige que se lo devuelva casi todo: la vida de su nieto, la salud de su hijo, la de su nuera, la felicidad del pueblo perdida. Don Diego queda persuadido de que es José el actual líder ideológico de los campesinos y le anuncia que piensa denunciarlos. Para evitar esa nueva acción del terrateniente, José le apuñala y le deja muerto, clamando: "hijo... Libertad". Desde entonces, la emigración del pueblo se realiza sin trabas, pero los emigrantes experimentan la nostalgia, hasta el punto de que muchos se suman al movimiento migratorio a pesar suyo.

4.1.20.6. Esquema actancial



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.20.7. La acción en algunos puebos de varias provincias españolas

4.1.20.7.1. Tiempo textual diegético

La acción se extiende a más de dos meses. En los actos I y II, transcurre en verano. Pero en el acto III, en otoño.

4.1.20.7.2. Esquema secuencial

S0 Fracaso distribución propiedad agraria

F1 Situación inicial: huelga de los jornaleros

F2 (Desarrollo) → S1 Enfrentamiento con terratenientes
F1 Reacción de terratenientes
F2 Detenidos, incendios, heridos...
F3 Emigración de parte de los jornaleros.

F3 Cierre : leve quebranto de la prepotencia terrateniente. No se distribuye la tierra.

4.1.20. 8. Los personajes

La vida de los personajes que estudiamos en este drama rural se entiende en el marco del sector agropecuario, o sencillamente, el sector primario. Pero los campesinos había sido transformados en braceros, con lo cual el sector primario se amplía a sector secundario. En otras palabras, se trata del entramado tema del problema agrario en la España de principios del siglo XX y particularmente, del sistema del caciquismo como fenómeno sociopolítico y económico cuyo establecimiento en los campos españoles a inicios del citado siglo consistió en el avasallamiento del campesinado por los que pertenecían a la clase social alta. Los personajes de esta obra forman parte de dos clases sociales, mayoritariamente: la clase alta y la clase baja. Sin embargo, la clase media está representada por el sacerdote aquí. Emperemos por la clase alta.

DON DIEGO INFANTE

Es un varón de cincuenta y seis años de edad, muy corpulento. Tiene pronunciadas las facciones, duros y penetrantes los ojos, desapacible y autoritario el verbo. Suele llevar un traje gris de americana y se cubre con un sombrero blanco. Es el terrateniente del pueblo de Horbacho (Andalucía) llevado a escena en este drama. En la sociedad, tiene mucha influencia, que de explia por los latifundios que posee. Aprovecha su poder para abusar de los campesinos de Horbacho que trabajan en sus fincas como jornaleros. Capitalista y conservador, no admite ningún cambio en el sistema, pese a las frecuentes quejas de los destripaterrones. Esa intransigencia lleva a los jornaleros a declararse en huelga. Pero la única forma del cacique son las represalias. Buena muestra de todo aquello es su declaración ante la comisión de los huelguistas en el siguiente diálogo:

"*DON DIEGO INFANTE*

"Pocas palabras. Os repito lo que os dije hace unas horas: que no pago lo que me exigís y que no tolero que continuéis perjudicándome porque es mía la razón y porque dispongo de fuerza. Con que, si os emperráis en la subida...

JOSÉ

No, señor "[130]

Cabe señalar que el hijo de Don Diego Infante , Ricardo Infante, forma parte de la misma clase alta y martiriza a los braceros igual que su padre. Dicha clase alta cuenta con sus guardaespaldas. Se trata de Curro Veneno, Polilla y Bautista, habida cuenta de que ´ste último se convirtío en disidente o traidor de los amos.

Todo traduce en Don Diego una falta de humanismo que lleva a los jornaleros a declararse en huelga para reclamar "la tierra". Desde entonces, se resisten a aceptar el mísero aumento del jornal que es tan sólo de "diez reales". La intransigencia del hombre, su intolerancia y sus tratos inhumanos, obliga al cabecilla del movimiento de la huelga, José, a asesinarle, mientras que el pueblo emigra decididamente a América después de varios actos de violencia entre otros: las detenciones de los huelguistas, el hambre y los disparos, todos ellos provocados por el propio terrateniente. Muere sobre todo, porque no hizo ningún caso al sacerdote que le aconsejaba una mejora de la situación de los obreros agrícolas. Se trata del párroco don Servando.

DON SERVANDO

Es el párroco del pueblo de Horbacho. Ha cumplido ya los sesenta y cinco años de edad. Es de la clase social media, lo que le confiere un rol de mediador entre la clase alta y la clase baja. Sus padres eran campesinos, lo cual puede justificar sus inclinaciones y su figura de campesino. Su comportamiento social refleja el cargo divino que lleva. Hay un ejemplo que lo demuestra; y es que, en cuanto supo que el pueblo pasaba hambre y se disponía a emigrar a América, aconsejó a

[130] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., (acto I)

Don Diego que saneara la situación atendiendo a las peticiones de los faeneros en huelga. Pero el cacique, irreductible en su postura, se mostró muy poco flexible. En cambio, recordó al sacerdote que si su padre no hubiera pagado su carrera, no habría llegado a sacerdote. Todo eso para ganar la confianza del cura. Pero agradeciendo el recuerdo, el sacerdote matizó que el padre del cacique le pagó los estudios para que fuera un buen sacerdote. Se ahí que su recomendación se limitara a que Don Diego tratara a los jornaleros con indulgencia y con caridad.

Por otra parte, la bondad del párroco se aprecia justamente cuando don Diego le pregunta si va a emigrar también, como el resto del pueblo; don Servando contestó que se hubiera ido también, si no habría estado cuidando al tío Ramón que estaba enfermo, o a la tía Sarmiento, quien, por su edad, no se quería ir. De cualquier manera, la emigración del pueblo es tan desastrosa tanto para la actividad económica del sistema caciquil, como para el sacerdote, cuya iglesia se quedará en lo sucesivo vacía los días de misa. Se comprende, por consiguiente, su intervencción a favor de los campesinos pertenecientes a la clase social baja, objeto del apartado que ampliamos a continuación.

LOS DESTRIPATERRONES EN HUELGA

Constituyen aquí, igual que el pueblo del proceso judicial de Salvador en La red del mismo dramaturgo, un personaje colectivo. Se trata de los obreros agrícolas del pueblo de Horbacho (Andalucía) que se han declarado en huelga porque para unos, hace falta un aumento urgente de jornales; y para otros, es menester proceder a un reparto justo de las tierras a sus antiguos propietarios, para volver a la pequeña propiedad. Se desprende de las reivindicaciones de estos campesinos no sólo una intención de reforma agraria, sino un vivo deseo de provocar el advenimiento de un régimen socialista en el señalado pueblo. La causa primera de la huelga de estos jornaleros son las peores condiciones de trabajo en los que les someten sus amos, los terratenientes, los cuales acarrean condiciones de vida demasiado

difíciles. La frase del propio hijo de don Diego Infante, o sea Ricardo Infante, es la expresión más clara de la larga miseria que padecen esos labradores sin futuro:

> "*RICARDO*
>
> *El hambre de aquí no es la del que está quince días sin comer y se muere de golpes, sino la del que no ha comío lo necesrio desde que nació y se va muriendo poco a poco."*[131]

Peor aún, donde queda plasmada la difícil condición de los jornaleros es en el discurso de uno de su cabecillas, José, discurso sentenciosamente denunciador. Cabe recogerlo aquí:

> "*JOSÉ*
>
> *(Con amargura.) ¡Morirse de hambre entre fanegas y fanegas de sembraura, donde se mece el trigo, y entre leguas y leguas de tierra sin labrar donde engordan los toros y la caza hierve!... ¿Es justo eso? ¿Es justo que no pasen hambre los hijos de las bestias y que la pasen los hijos de las criaturas?... Verdá es que hay algo peor que ser bestia: ¡ser jornalero!"*[132]

Pese a esas condiciones de por sí durísimas, los amos prometen más golpes a los campesinos. Basta con citar el refrán que utiliza Ricardo Infante con toda su carga peligrosa:

> *"RICARDO*
>
> *"A cara de lobo, cara de perro."*[133]

En definitiva, la huelga de los campesinos jornaleros dura más tiempo: de verano a otoño. Las consecuencias son graves tanto para los amos como para los jornaleros: Ricardo resulta herido de gravedad por un guarda de su padre, Bautista, convertido en un traidor más temible; Rafael, uno de los cabecillas de los huelguistas, también ha sido ingresado, a consecuencia de varios disparos ordenados por el terrateniente; Caridad, la esposa de Paco, ha acabado con la amputación de un brazo tras perder a su hijo a causa del hambre; y por último, el

---

[131] Ibíd., (acto I).
[132] Ibíd., (acto I).
[133] Ibíd., (acto I).

pueblo emigra a América dejando sin futuro alguno el sistema caciquil, amen de que los huelguistas dieron la iglesia de la plazoleta del puebo.

Con todo, la huelga ha sido salvadora para el pueblo, para sus campesinos, ya que les ha liberado del yugo del sistema del caciquismo y ha dejado la esperanza a una reforma agraria, con la vuelta al sistema de la pequeña propiedad, si se tercia.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.21. El caudal de los hijos[134]

4.1.21.1. Estreno y compañía

Drama trágico en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro de la Princesa el 10 de diciembre de 1921, por la compañía de María Guerrero, que representaba a la protagonista Isabel.

4.1.21.2. Dedicatoria

> *"A María Guerrero. Goria y orgullos de la escena española, con cariño y admiración."*[135]

4.1.21.3. Ambientación social

Burguesía media-alta y proletariado campesino.

4.1.21.4. Espacio textual diegético

Estancia que sirve de comedor, despacho y sala de recibir, en casa del rico labrador don Agustín de Zárate (acto I); *ídem* (acto II y III).

4.1.21.5. Resumen detallado

Don Agustín de de Zárate, un acaudalado burgués, terrateniente, vive felizmente en un medio rural con su esposa Isabel. Con ella, tiene un hijo, Rodrigo. Pero el problema de honra va a plantearse en esta familia hasta el punto de que don Agustín dedique la mayoría de su tiempo a luchar por ella. Lo que le inquieta es que se manche la reputación de la familia, en general; y de los hijos, en particular. Pero, ¿cuál es lo que origina tanta inquietud? ¿Quién es o quiénes son la causa de la deshonra? Gaspar Orduña, un compañero de infancia de don Agustín, regresa de América al cabo de diez años. Allí, se hizo inmensamente rico. La vida sentimental de Gaspar reanuda con su antigua novia, Isabel, ya casada con don Austín. Gaspar proyecta huir

[134] LÓPEZ PINILLOS, José: El caudal de los hijos. Madrid: Galatea1921.

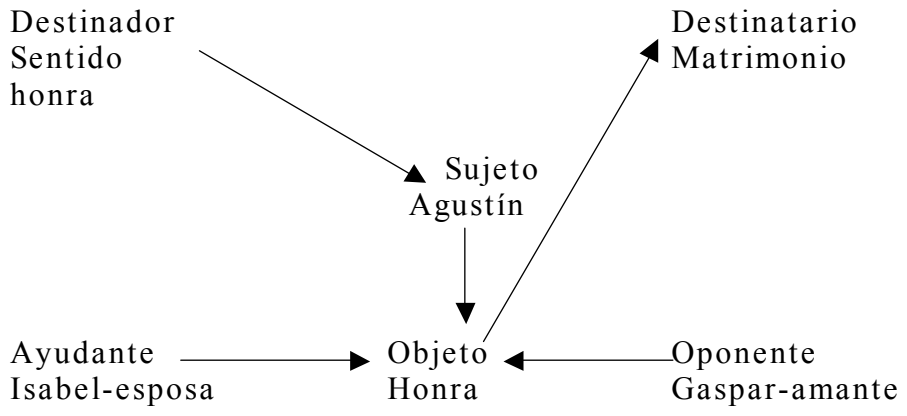
con ella a Portugal, ya que cuenta con la enorme hacienda de la que se hizo dueño en América. Son dos amantes, porque Isabel sigue queriéndole también. Don Agustín no está al tanto de nada hasta aquí. Tiene sin embargo algunas relaciones con Gaspar. Pues un día, recibe de Gaspar un cheque que es el pago de la deuda que éste debía al padre de don Agustín antes de que desembarcara a América. Como el acreedor está muerto ya, Gaspar la paga a su hijo. Don Agustín acaba aceptando el cheque, a pesar de sus vacilaciones iniciales. En el fondo, Gaspar busca la posibilidad de ponerse en contacto con Isabel, que vive bajo el techo de don Agustín. En vísperas del rapto de Isabel que Gaspar había planeado para escaparse con ella a Portugal, un chófer que vive en casa de Javier Gonzaga y que es admirador suyo le pone al corriente de todo. Javier, que es un antiguo estudioso de Letras pero que dejó esa carrera para hacerse estudiante de Medicina, a su vez, desvela todo el secreto a don Agustín, su amigo. Lógicamente, el marido se pone al asecho. Una discordia entre su mujer y él, rematada por un diálogo apacible, lleva a convencerla de las consecuencias graves del abandono de su hogar: el nió quedaría sin madre, lo que sería un motivo aplastante de deshonra. Pese a la resistencia observada en Isabel, acepta finalmente quedarse por su hijo y por la honra familiar. Está claro, que Isabel ha sacrificado al único amor de su vida porque Gaspar es ese amor. Desde entonces, su vida matrimonial será regular. Pero don Agustín ha acertado a salvar el caudal de la honra, que es el de los hijos. Gaspar, fracasado, ha desaparecido.

Quince años más tarde, el hijo de don Agustín e Isabel se casa con Marta, una concertista leída. El matrimonio del hijo es parecido al de sus padres. Y es que Marta no quiere a Rodrigo. Se casó con él como lo hizo su suegra, por la situación privilegiada del chico, y forzada por sus padres. Se da entonces una situación que va actualizar y contextualizar los recuerdos del pasado: descubren que Javier, ya médico, pero antaño aquel estudiante que denunció el adulterio de Isabel, es ahora amante de Marta. Rodrigo no tiene aguante y toma la

[135] LÓPEZ PINILLOS, José: El caudal de los hijos. Op. cit., p. 5.

resolución de matar ya sea a su mujer, ya sea a su rival. Lo que sava hasta ahora a Marta es su suegro. Don Agustín la defiende y la protege. Aconseja a su hijo tranquilidad y moderación. En cambio, quien echa en cara a Marta su infidelidad, su cinismo, su hipocresía y su maldad, es su suegra. Exhorta a su hijo que mate a su nuera. Pero don Agustín, muy preocupado por la situación de su nieto del que depende ahora la honra de la familia, intenta volver a resolver el caso como procedió anteriormente, para evitar situaciones escandalosas. No obstante, Marta no está de acuerdo con la componenda, y se empeña en huir con Javier. En cuanto a Rodrigo, que ve que su mujer se resuelve a deshonrar a la familia y a su hijo en particular, empuña el revólver para concretar su decisión: matar a Marta o a Javier. Don Agustín aconseja a Javier que emigre a América para evitar el crimen. Sus esfuerzos por persuadir a su hijo que mate a alguien hundiría para siempre la honra de la familia son vanos. Isabel, valiéndose de la verdad, consigue dominar el martirio y la cólera de su hijo: le cuenta su propio adulterio que fue perdonado por su marido. Sin embargo, es una situación apaciguada provisionalmente, puesto que Marta, que estaba escondida por evitar las tristes consecuencias de la ira de su marido, rompe a reñir con su suegra. El enfrentamiento verbal degenera en una pelea entre suegra y nuera, dado que su suegra, que se ha servido del revólver de su hijo, acaba disparando sobe ella. Marta muere efectivamente. Don Agustín se compromete en extender, con ayuda del médico Javier, un certificado de defunción por suicidio. Otra vez, en este drama, el dramaturgo lleva a escena a la figura del cacique en un medio rural, al campesinado explotado, a la falsa justicia, el amor falso y la honra, todos ellos con un perceptible anhelo reformista. Los personajes que viven bajo la influencia de don Agustín se contentan con compartir su postura en lo que reza con la defensa de la honra familiar. Se trata de: Orosia, criada de don Agustín; Paciano, campesino y criado en casa de don Agustín; don Macedonio, campesino con buena educación, amigo de don Agustín y Candelaria, nodriza del heredero de los Zárates, es decir, el hijo de Marta y Rodrigo.

4.1.21.6. Esquema actancial



4.1.21.7. La acción en cualquier pueblo de España

4.1.21.7.1. Tiempo textual diegético

La acción se desarrolla en primavera en el acto I, véase el mes de abril en "rubio sol de Abril" (p.9). En los actos II y III, se observa un cambio espectacular del tiempo ficcional: la edad de cada personaje ha aumentado de 15 años. Con lo dramaturgo rompe con la armonía temporal que se ha podido notar en las obras anteriores y consigue aquí una acción que dura un poco más de quince años. Es una acción muy extensible en el tiempo ficcional.

4.1.21.7.2. Esquema secuencial

S0 Defensa de la honra matrimonial

F1 Situación inicial: Relación de Isabel con Gaspar en el pasado

F2 → S1 Caso 1º defensa de la honra matrimonial del sujeto

(Desarrollo)

F1 Reaparición del amante-Gaspar:
F2 Propuesta del amante huida
F3 Resultado: fracaso de la huida-honra defendida-con reservas

S2 Caso 2ºdefensa de la honra matrimonial del hijo del sujeto:

F1 Matrimonio sin amor de Rodrigo con Marta.
F2 Infidelidad de la esposa 2 dispuesta a huir con el amante-Javier.
F3 Muerte de la esposa 2: sólo de defiende la apariencia de la honra

F3 Cierre :Fracaso-sólo se mantiene la apariencia de la honra matrimonial

4.1.21.8. Los personajes

ISABEL

Esposa de don Agustín de Zárate, la descubrimos con treinta y cinco años de edas en el acto I, y la conoceremos hasta los cincuenta años, edad que le corresonde en los actos II y III. Es una mujer guapa, pero por vivir en el campo, esta belleza no se cuida y va marchitándose. Su vida matrimonial no es muy agradable, porque aunque se casó con don Agustín, no le quería en el fondo. Fue forzada por sus padres a causa de la riqueza de su marido. Así, pues, el interés material prevaleció sobre la libre elección de la interesada. En cambio, sigue queriendo a su antiguo novio, Gaspar, que es su verdadero amante. En un encuentro entre Gaspar y ella, confiesa la amante a su antiguo novio su amor por él, contestando a su pregunta:

"ISABEL

(Espoleándose con sus propias palabras.) ¡Sí, sí! ¿Por qué vacilo? Me casaron con él casi a la fuerza, me compró con su dinero... ¡y vacilo! Me engañó, sin tener ni la disculpa del cariño, mientras que yo, enamorada de ti, me negué a engañarle... ¡Y vacil! Quiero ser feliz aunque sólo sea durante unos momentos, porque nunca he sabido lo que es la felicidad, y vienes tú a traérmela..."[136]

Se ve claramente que Isabel lleva una vida de decepción con don Agustín, y está dispuesta a escaparse de ella, como se lo propone su amante Gaspar. Pero, este sueño no se realizará, porque su marido llega a convencerla de que si se va, obrará en contra del caudal de los hijos, será deshonrar a su hijo Rodrigo. Siendo trascendental el sentido de la honra familiar en la sociedad en la que vive Isabel, esta mujer acepta el sacrificio del único amor de su vida y se queda en su hogar. Quince años después de es decisión, cuando ya tiene cincuenta años de edad, asesina a su nuera Marta por no aguantar su infidelidad. Seguirá viviendo con la conciencia trastornada por ese crimen, y la honra familiar, hundida. Su marido Agustín que defendía tanto a Marta, merece nuestra atención en las líneas que siguen.

DON AGUSTÍN DE ZÁRATE

Un año mayor que su esposa Isabel, le descubrimos a los treinta y seis años de edad. Más tarde, cuando se afana por resolver los problemas matrimoniales de su hijo Rodrigo, ya tiene cincuenta y un años de edad. Terrateniente, tiene viñas en el pueblo donde vive como señala Gaspar en su parlamento siguiente, el el que se dirige a él:

"GASPAR

(Con ira.) ¡Qué quieres! Soy ambicioso, y me gustaría juntar más onzas que uvas hay en tus viñas. ¿Me desprecias por mi ambición!"[137].

---

[136] Ibíd., acto I, *p. 43.*

[137] Ibíd., acto I, *p. 24.*

Es menester mencionar que don Agustín explota a multitud de obreros agrícolas en sus inmensas fincas rústicas; o lo que es lo mismo, sus latifundios. Es el poderío de su poblado y gracias a su influencia económica, pudo casarse, por así decirlo, con Isabel. Para esta mujer, no fue un casamiento en cuanto tal, sino más bien un mercado en el que la ley de la demanda y oferta fue el engaño, en vez de ser el amor que se fragua en la correspondencia de los sentimientos de dos amantes y en la libre elección de amb□s, puesto que afirma que don Agustín la "compró", habida cuenta de que sus padres la "casaron con él casi a la fuerza" (p. 43).

Don Agustín no es, sin embargo, un hombre absolutamente malo. En efecto, en cuanto se enteró del adulterio de su mujer, no armó ningún escándalo. Buscó persuadir a su mujer lo importante que era la dignidad de los cónyuges, ya que de ella dependía la honra de los mismos. Consiguió que la mujer no siguiera a Gaspar como lo pretendía. Asimismo, cuando su hijo Rodrigo se puso a maltratar a su mujer quince años más tarde por los mismos problemas de adulterios, su reacción fue aconsejar una actitud de moderación a su hijo y defender a su nuera. Su mayor preocupación es la honra familiar o de los hijos; porque en el caso de su hijo, lucha por su nieto. Y es que el hecho de descasar a los cónyuges o el de cometer un conyucidio por uno de ellos constituye un motivo perentorio de deshonra para los hijos. Don Agustín, con el concurso de su mujer, llegó a modelar el carácter violento de su hijo, en el nombre de la honra de los dos hijos: el de su hijo y el suyo. De ahí, el título del drama: El caudal de los hijos. Cuando supo que su mujer lo hizo todo para hundir dicha honra matando a su nuera, don Agustín pidió la ayuda del médico Javier Gonzaga, amante de la difunta, para que extendiera un certificado de defunción por suicidio. Todas estas manipulaciones permiten al terrateniente salvaguardar el caudal de los hijos, y consecuentemente, la honra familiar. En el parlamento que sigue, se puede ver cómo don Agustín manipula la psicología del médico:

"DON AGUSTÍN

(Al médico, después de quitarle el revólver a Isabel y de tirarlo junto a la muerta.) Se ha suicidado, ¿verdad? (Javier, dominado por completo, asiente.) ¡Salga! ¡Luego podrá certificarlo!"[138].

Y si miramos la vida de esta familia desde una óptica retrospectiva, veremos que hay más actuaciones de don Agustín que demuestran su eterna lucha por la honra de los hijos de dicha familia. Por ejemplo, cuando Rodrigo empezó a perseguir a su rival Javier por el adulterio originado, no sólo daba consejos a u hijo Rodrigo para no dar importancia al caso, sino que pidió a Javier que emigrara a América, para separarle de Rodrigo y de Marta, motivo de su rivalidad. De este modo, don Agustín veía una salida al espectro de la muerte que obsesionaba a su familia. He aquí lo que dice don Agustín a Javier:

"DON AGUSTÍN

¿Quieres decir que a mí ese entusiasmo no debe importarme?... Pues me importa. Y de tal manera me importa, que te voy a dar un consejo: vete. Cuando hay talento y gusta una profesión, no se vive en un pueblucho. Vete. Tú, en Cuba, el Perú o la Argentina, honrarás a nuestro país."[139]

En resumidas cuentas, don Agustín se vale de todos los procedimientos que le parecen adecuados para encontrar salidas al problema de la honra de su familia. Interesa, pues, complementariamente, seguir hablando de personajes tan importantes como Gaspar.

GASPAR ORDUÑA

En la obra, sólo aparece en el acto I, a los treinta y siete años de edad. Deja constancia de sus caprichos sentimentales en la familia de don Agustín. Hombre elegante, ágil y suelto de movimientos, tiene una energía agresiva. Como recuerda Rivas Quintas en su estudio onomástico, Gaspar es uno de los tres reyes magos que vinieron a adorar al niño Jesús en Belén[140]. Este papel de admirador, aunque no tiene nada que ver con la mística aquí, se cumple perfectamente cuando

[138] LÓPEZ PININILLOS, José: El caudal de los hijos. Op. cit., acto III, *p. 172.*
[139] Ibíd., acto III, *p. 129.*

observamos que la aventura amorosa del personaje de Gaspar en esta obra le ha reducido al mero admirador de Isabel al fracasar su intento de reconquistarla. Por lo demás, el hecho de que ocupa poco espacio en el cumplimiento de la acción dramática, ya que desaparece en el acto primero, le confiere el papel casi de figurante y no de protagonista. Es un rol contemplativo que remite al de admirador antes señalado. Ambicioso, se enriqueció en América. De rereso de allí, llevó a Isabel a cometer el adulterio al reanudar con el compañerismo sentimental que antes de marcharse a América tuvo con ella. Es realmente el amante de esta señora. Fracasó en su intento de raptarla y llevarla a Portugal, como vimos anteriormente, hecho éste que puso la familia de don Agustín fuera del peligro de la deshonra. Su fracaso significó la ruptura definitiva de la relación adúltera que mantuvo con Isabel.

Existen más personajes que, de una manera u otra, modifican el clímax de la acción dramática. Está ante todo **JAVIER GONZAGA**. Es el quien denunció el adulterio de Isabel, cuando era estudiante de medicina, mientras que acababa de abandonar las Letras. Curiosamente, quince años más tarde, ya médico, ejerciendo en el mismo pueblo, incurrió en el mismo adulterio, con la nuera de la misma Isabel, Marta. La rivalidad entre el marido de Marta, Rodrigo de Zárate, justificó la intolerancia de la suegra, que acabó no transigiendo con que Marta deshonrara a su hijo y la asesinó. En otras palabras, la discordia entre el joven matrimonio **MARTA - RODRIGO** cayó en desgracia a causa de Javier. Personajes episódicos son **PACIANO**, criado de don Agustín, igual que **OROSIA**. **CANDELARIA** también forma parte de esta clase de personajes, es nodriza del hijo de Marta y Rodrigo, considerado como el heredero de los Zárates. **DON MACEDONIO** ofrece a la obra momentos especiales de comicidad, como lo de su nombre, que significa "queso griego". Completa esa comicidad su formación física, puesto que es palmípedo.

En suma, al lado de la familia burguesa de los Zárates, basta con extender la vista para dar con una masa proletaria. Eso nos lleva a

---

[140] RIVAS QUINTAS, Eligio: Onomástica. Op. cit., p. 180.

recordar que el universo de "Parmeno" se caracteriza por sus binarismos, y la estructura social que ofrece no es una excepción a ese principio, pues dos estamentos comparten su sociedad: el estamento burgués y el proletario.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

4.1.22. Ardillas y lirones[141]

4.1.22.1. Noticia de publicación

Comedia en tres actos y en prosa. Se publicó en LOS CONTEMPORÁNEOS del Año XIII.-Núm. 634 el 17 de Marzo de 1921. El director de la revista era Augusto Martínez Olmedilla.

4.1.22.2. Dedicatoria

Es secreto del autor, no tiene.

4.1.22.3. Ambientación social

Nobleza.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.22.4. Espacio textual diegético

Salita de soltero pulcra, elegante y ordenada en casa del marqués don Julio (acto I y II); misma salita (acto III), pero se ha cambiado la decoración: los muebles ligeros y claros han sido sustituidos por muebles pesados y obscuros. No se ve un juguete, ni una fruslería artística, ni un cuadro picaresco.

4.1.22.5. Resumen detallado

Jaime, un joven acaudalado que vive en una ciudad cosmopólita, ha llegado a los treinta años de edad en estado de soltero. Tiene sin embargo el propósito de contraer matrimonio con una mujer mayor que él, Luisa, llamada también la señora de Montes. Pero don Julio, el padre del joven enamorado, no quiere en absoluto ese matrimonio. Elige a su hijo a la mujer que, en su opinión, le conviene. O mejor dicho, sólo una muchacha de su edad podría amoldarse a su genio para que sean ambos dichosos. Esa mujer ideal es Juana, amiga de Leonor, hija de don Julio

[141] LÓPEZ PINILLOS, José: Ardillas y lirones. Madrid: LOS CONTEMPORÁNEOS,

esa última. Habida cuenta de que Jaime y Luisa son amantes, don Julio provoca una conversación con su hijo con el objeto de convencerle de que de Juana depende su felicidad. Pero el aprecio de Jaime a su amante es tan grande cuan mayor es la criatura. Así, pues, con una valiente actitud de persuasión, el hijo procura llevar a su padre a entender que las mujeres mayores pueden tener excelentes cualidades respecto a las jóvenes. Recurre, por ello, a una preciosa imagen poética. Se relaciona con una experiencia científica que hizo con las plantas y flores llamadas gardenias. Se quitó una del ojal de la americana. Era una flor magnífica, fresca, blanca como la nieve, con los pétalos aterciopelados y con un perfume agudísimo. Dos días después, la gardenia, olvidada en un florero, estaba amarilla como el marfil; pero su perfume era más fuerte, más trasminante, más voluptuoso, más delicado. El hijo, casi triunfante, llega a la conclusión de que las mujeres, como las gardenias, pueden ser más hermosas en su madurez que en su juventud. Con ese simbolismo floral, Jaime piensa que ha convencido a su padre que en materia de amor, la diferencia de edades no significa incompatibilidad. Pero el padre, muy crítico, desilusiona al hijo diciéndole que es hora de que tenga un final decoroso y práctico. La actitud adversa del padre retrasa el compromiso del hijo para quien el padre quiere hipotecar su porvenir. Por lo tanto, no se casaría hasta que encontrase una mujer que le quisiera. De esta forma, llegaría a plasmar su paz en hechos concretos. Es, no obstante, el padre quien acaba convenciendo al hijo. En efecto, aprovecha la compañía y la amistad de Leonor y Juana para introducir a ésta en su casa. La llena hasta el gabinete de su hijo, lo que enamora a los dos jóvenes. Se casan. Y es que Juana tiene una estancia de dos meses en la casa de su amiga Leonor, que es la misma que la de Jaime, hermano de Leonor. Fue lo que faltaba para que la boda se realizase. Desgraciadamente para los jóvenes cónyuges, una crisis sentimental aleja de ellos la felicidad. Quien se queja y está harto de la otra es Jaime. Acusa a su esposa de coquetería, de ligereza y de extrema curiosidad. Lo dice en un tono desastroso, demostrando que

---

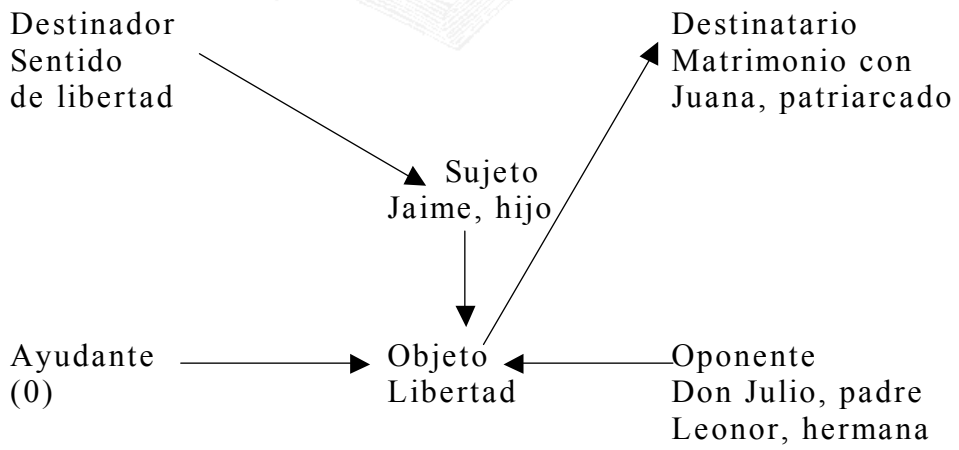
n.º 634, marzo, 1921.

hasta el propio Job se enfermaría de neurastenia. Juana sale de noche con sus "amigotes" según palabras del marido, sin consultar con él. Es, pues, un problema de celos. Vive igual si fuera soltero. Para Juana, la recién casada, casarse no es perder su libertad. La voluntad suya cuenta mucho dentro del matrimonio, y es lo que está valorando. Por eso, da "paseos románticos" a caballo con frecuencia, en compañía de su amigos. Esos paseos están de moda, porque según explica, hace nada más que tres noches el duque de Candía impuso de moda dichos paseos. A Jaime le importan un comino "el mentecato del duque y los imbéciles que le imitan." La relación está, pues, muy reñida. Como es lógico de pensar, el hijo achaca la responsabilidad de estas atrocidades a su padre, mediador del matrimonio. Jaime echa de menos a Luisa, la señora de Montes, que tenía muchas virtudes. Don Julio media a favor de la reconciliación, aconsejando e incluso suplicando a su nuera querida que complazca a su marido renunciando a tantas salidas, motivo de sospechas. Pero Juana es una criatura tan emancipada, que tales consejos la llevan más bien a rebelarse en vez de mejorar su conducta. Esta misma noche, sale a disfrutar con sus amigos. Mientras su ausencia, don Julio aprovecha la soledad de su hijo y le reprocha su dureza de carácter, hasta preguntarse si su hijo no es neurasténico. Aconseja a Jaime que sea flexible y transigible con ciertas consideraciones. Mientras tanto, surge otro problema. Leonor pide encarecidamente a su padre que despida a su institutriz, la señorita Ester. Su padre se sobrecoge de pavor. Piensa que su hija está algo mala. Ella le explica sus razones: su línea estética no compagina con la de su institutriz, que no sigue la moda, mientras que la de su institutriz es anglosajona, fuera de moda. La segunda razón es que su institutriz blasfema no sólo con ella, sino también con la religión católica. Y la tercera, por fin, se refiere a que ella pide a su padre que retiere la promesa de casamiento que hizo a Marcos Ayala, su pretendiente. Cuando Ester, la institutriz se entera de que su discípula la está intrigando, hace descubrir la verdadera razón de su bronca con su alumna: celos por Carlos. Carlos es el servidor de Jaime, algo sí como su criado. Pero el propio Carlos prefiere que le llamen servidor o

mentor. Sirve en casa de su amo Jaime, a pesar de ser Licenciado en Filosofía. Se dice que es un sabio. Ester, la institutriz de Leonor, se enamoró de Carlos, por los excelentes conocimientos de éste respecto a la cultura romana con nombres como Epicteto; la cultura alemana con Schopenhauer, la francesa, con Mme. de Staël, Mme. Lafayette, Mme. Recamier, Voltaire y otros nombres importantes. El comentario de la sabiduría de Carlos a Leonor por su institutriz llevó a la alumna a frecuentar al sabio servidor. También se enamoró de él. de modo que la alumna y su institutriz se sorprenden disputando, por Carlos. Los celos llevan entonces a Leonor a mentir a su padre a fin de que aleje a Ester de Carlos. Es un motivo de deshonra tanto por parte de don Julio como por parte de Jaime, que no entienden que su hija y su hermana, respectivamente, sea autora de semejantes atrocidades. Tampoco admiten que la institutriz tenga una relación de esta índole con su alumna Leonor, y con el servidor Carlos, cuando se sabe que su rol es formar a la muchacha. Interrogado por Jaime y por don Julio, Carlos confiesa la realidad del hecho. Añade que no quiere pervertir sin embargo a ninguna señorita. Cuando Jaime intenta amenazar con despedirle, le dice que la relación sentimental con Ester y con Leonor no ha tenido un trasfondo de verdad, no se ha concretado; lo que buscaba con eso, era precisamente que le despidiese. Pues sus estudios no consienten que hipoteque su libertad ni su paz. Opta, pues, por el destierro voluntario, o por el ostracismo. Jaime intenta hablarle en tono de reconvención, con el propósito de que se quede; pero Carlos lo tiene claro. Su amo le pregunta si no ha sido bueno con él, y Carlos le explica que la bondad no basta para hacer de alguien dichoso. La libertad y la paz son sus verdaderas amantes, y no Ester ni tampoco Leonor. Rinde, pues el último servicio a su amo antes de marcharse por la mañana. Leonor, por su parte, se ha dado cuenta de la incultura de su pretendiente, Marcos, puesto que Marcos no sabe nada ni de la cultura romana, ni de la griega, ni de la alemana, ni de la francesa. Confunde Mme Lafayette, literata francesa, con Monsieur Lafayette, general y hombre político francés. También confunde Epicteto con epíteto. Apoyándose en su incultura, Leonor se resuelve a no casarse con

Marcos. Además, Juana critica el hecho de que un hombre tan mayor como Marcos se atreva a pedir la mano de una joven como Leonor, y ayuda a su amiga Leonor rechazando razonablemente a Marcos. Los intentos de Marcos, de pretender a Leonor, fracasan estrepitosamente, cuando Juana le echa en cara la consideración según la cual las mujeres, mientras son ardillas, exigen la compañía de las ardillas; y los hombres, cuando son lirones, sólo se hallan a gusto en la intimidad de los lirones. Dicho de otro modo, Leonor se casaría para entrar en el mundo mientras que Marcos, para huir del mundo. Lo cual resulta ser una incompatibilidad patente. El único matrimonio que se queda es el de Jaime y Juana. Pero los disgustos siguen siendo la característica de su existencia. Cuando Jaime sale por un lado, Juana sale por otro. Si Juana sale de noche, Jaime sale de día; y así, cada uno a su aire, como el buey suelto. De cualquier manera, pensamos que Jaime hubiera sido dichoso si se hubiera casado con Luisa, la señora de Montes, que era el fruto de su propia elección. El juicio de su padre, don Julio, se lo ha amargado todo. Es el peso enorme del sistema patriarcal sobre los hijos.

4.1.22.6. Esquema actancial



4.1.22.7. La acción en Madrid

4.1.22.7.1. Tiempo textual diegético

La acción dura dos días y dos noches. Pero también hay que tener en cuenta tiempos alusivos, como los siete meses que señala Carlos de dedicación a la educación de Leonor, o los años consumados por la intitutriz Ester, para la educación de la misma Leonor, hija del marqués don Julio. Por fin, se debe sumar la fragmentación binaria mañana-tarde; alba-anochecer; y día-noche.

4.1.22.7.2. Esquema secuencial y funcional

S0 Dudas de parte de Jaime-hijo con el matrimonio impuesto

F1 Julio, a instancia de su padre, se casa con Juana

F2 → S1 Juana es elegida por el padre para casarse con el hijo, Jaime

(Desarrollo)

F1 Convivencia de Jaime y Juana

F2 Primeros signos de incompatibilidad:Juana va a lo suyo, sin consultarse con Jaime

F3 Desavenencias: incompatibilidad total entre mujer y marido

F3 Cierre:dudas confirmadas: fracaso del matrimonio impuesto.

4.1.22. 8. Los personajes

La mayoría de los personajes de esta comedia forman parejas. Presentaremos las parejas importantes. Pero el caso de don Julio es aislado, puesto que no sale a escena con su mujer, por lo que contemplaremos su caso como tal.

DON JULIO

Es un hombre acaudalado, que forma parte de la nobleza media ciudadana. Tiene dos hijos: Jaime y Leonor. Ha dado una educación

segura a Jaime, ya que es un joben con una buena colocación social: en su gabinete, tiene un servidor, Carlos. Está formando igualmente a su hija Leonor, pues la institutriz Ester se encarga de la instrucción y la educación de esta criatura. En cuanto se dio cuenta de que su hijo había cumplido los treinta años de edad, medió para que encontrara una ligadura sentimental con la joven Juana. Con sus cuarenta años, Luisa era mayor para el treintañero Jaime, opinó don Julio. Cuando comunicó sus planes a su hijo, éste se escandalizó, viendo en tal unión una cárcel:

> *"DON JULIO*
>
> *-Me parece que ya es hora de buscarte a tu vida un final decoroso y práctico. A tu edad ya llevaba yo dos lustros de matrimonio.*
>
> *JAIME*
>
> *-¿No lo dije? ¿Con que te has propuesto acabar con mi reposo? ¿Escandalizando.) Pues te advierto que vas a gastar inúltilmente la saliva. ¡No, no consentiré que hipoteques mi porvenir!"*[142].

¿Cómo viven el hijo de don Julio, Jaime, y su mujer Juana despés de casarse? ¿Se ha cumplido la voluntad de don Julio, la de hacer dichoso a su hijo ayudándole a que se case con uan joven de su edad? O ¿ha hipotecado su porvenir como tenía el interesado? La vida de estos recién casados orece una clara respuesta a esas preguntas.

JAIME Y JUANA

Se casaron como lo deseó don Julio, padre de Jaime, cuando el muchacho tenía exactamente treinta años. Juana tiene más o menos la misma edad. Para el padre del muchacho, este matrimonio es lo ideal. Pero seis meses después de casarse, el joven marido se queja de su esposa. Ella sale alusivamente, y no con su marido, sino con sus amigos. Ello levanta muchas sospechas por parte de Jaime, y le vuelve celoso. De ahí, repentinos disgustos, casi irreconciliables riñas, como se puede ver a continuación, a través de la disputa que opone Jaime a Juana, hecho que apela a la mediación de don Julio:

[142] Ibíd., acto I, *p. 7.*

"DON JULIO

(Pidiendo paz con el gesto.) -¡Por Dios os lo suplico!...; sed buenos, sed razonables...; y no gritéis... siquiera por que éstas no son horas de gritar!

JAIME

-¡Ah! ¡Es que esta vez la razón es mía!

JUANA

-Por mi parte, no me he de molestar ni en discutir.

DON JULIO

-Pero ¿no conseguiré que lleguéis a una reconciliación? Vamos a ver. ¿Qué ha pasado hoy?

JAIME.

-¡Casi nada! Que a esta señora se le ha ocurrido ir a dar un paseo romándtico a caballo, con sus amigotes, a las cuatro de la madrugada.

DON JULIO

(A JUANA en tono conciliador.) ¡Pero, Juana!... ¡Qué ocurrencias tienes, chiquilla!

JUANA

(Con acritud.) -¿Es una locura lo que voy a hacer? ¿No le han dicho que estos paseos están de moda? ¡De moda! Es una moda que impuso hace tres noches el duque de Candía, y que ha entusiasmado a todos nuestros amigos. ¿Voy a ponerme frente a ellos?... Contésteme con franqueza.

DON JULIO.

(También en tono conciliador.) -Hombre, de ser así la cosa...

JAIME

Pero es que a mí el mentecato del duque y los imbéciles que le imitan no me imprtan un comino.

JUANA.

-Pero yo no opino como tú.

JAIME.

-Estoy de salones hasta la coronilla, y de modas hasta más allá. (A Juana.) ¿Te figuras que me he casado para seguir viviendo como si fuera soltero?

JUANA.

-Y ¿te figuras tú que yo voy a continuar haciendo la misma vida que de soltera, habiéndome casado?

DON JULIO

(Suplicante.) -¡Hijos, por lo que más queráis! ¡Juana, resígnate y viviréis en paz!

JUANA

-¡En paz!... ¡Es decir, aullando de aburrimiento!"[143]

Si don Julio consigue que su hijo Jaime dé a su vida "un final práctico", no resulta ser tan "decoroso" como se lo había imaginado. Jaime se casa con una criatura tan joven como él, por cierto. Pero la extrema juventud de su compañera sentimental le perjudica de forma extraordinaria. En efecto, Juana, que es la muchacha de que se trata, no tiene la moral matrimonial, no puede tener reservas en cuanto a los apetencias de su entorno social. Las diversiones tiene sentido para ella cuando no está en compañía de su marido. Por eso, Jaime sigue viviendo como si fuera soltero, por el exceso de libertad que se autoatribuye. Las quejas de su marido demuestran que este matrimonio no vive dichoso como lo quería don Julio. Por lo que en nuestra opinión, Jaime tiene su porvenir hipotecado como lo había pensado cuando sy padre le hizo la propuesta del matrimonio con Juana. Luisa, la señora de Montes, hubiera hecho feliz a Jaime, pese a que era mayor que él: ya que Jaime se sentía más a gusto con ella que con Juana. Al lado de esta pareja, existen otras, pero que ni ha podido llegar a algo oficial.

MARCOS AYALA Y LEONOR

Don Julio hizo la promesa de matrimonio a Marcos Ayala, de su hija Leonor. Pero pronto, la muchacha se dio cuenta de la incultura del

pretendiente y se negó el compromiso. Facinada por el genio de Carlos, srvidor de Jaime, Leonor se inclinó más bien al cariño de Carlos. Marcos no sabía nada de la cultura francesa, la romana, ni la alemana. En cambio, Carlos, el súbdito de la casa, era monstruosamente conocedor de tosas esas culturas. Pero por celos, la relación entre Carlos y Leonor tampoco va a dar frutos, porque la joven enamorada descubre que su institutriz Ester es amante del mismo Carlos.

Otra razón por la que Leonor no se casa con Marcos es que su amiga Juana se ha opuesto a ese proyecto, debido a que las "ardillas", que son las jóvenes como Leonor, no gustan de los "lirones", que son los que entran ya en su vejez. Juana se valió de una elocuente metáfora para expresar su rechazo rotundo y su disgusto:

> *"JUANA.*
>
> *-... Leonor se casa para entrar en el mundo... Hoy, el engaño; mañana, el dolor. Y todo por no dar en la cuenta de que las mujeres, mientras son ardillas, exigen la compañía de las ardillas, y de que los hombres, cuando son lirones, sólo se hallan a gusto en la intimidad de los lirones.*
>
> *MARCO.*
>
> *-Es que yo... todavía no soy muy lirón, señora.*
>
> *JUANA.*
>
> *(Con viveza)- Pero Leonor es aún demasiado ardilla. (Pausa.) Acepte mi consejo. Aléjese de aquí y olvide." P.46*

En resumidas cuentas, los celos, la incultura del pretendiente y la edad avanzada del mismo como motivo de incompatibilidad son las causas del fracaso del matrimonio de Marco y Leonor. Otra vez, los planes del padre, don Julio, han fracasado. ¿Son las mismas las causas que separan a Carlos de Ester?

CARLOS Y ESTER

[143] Ibíd., (acto III).

Son dos empleados en casa de don Julio. Carlos es el servidor de Jaime y Ester, la institutriz de Leonor. Sirven, pues, en la misma casa. Carlos consigue enamorar a la educadora y a su discípula en casa de sus amos gracias a su excelente conocimiento del mundo. Es un criado, pero prefiere que le llamen servidor. Otros consideran que es un sabiol él mismo alude al filósofo romano, Epicteto, para decir que es cadi esclavo como ese filósofo lo fue pero tan sabio como él. Carlos es Licenciado en Filosofía. En cuanto la institutriz y su alumna se enamoraron de él, explotaron los celos entre ambas, y ello acarreó el despedido de la institutriz por su empleador don Julio. El espíritu filosófico de Carlos es sobre todo la causa del cese del trabajo en casa de su amo Jaime. Lo de buscar una relación sentimental con las dos señoritas era un mero pretexto, puesto que declara que sus amantes son la libertad y la paz, y no Ester, ni Leonor. Con respecto a su libertad, Carlos dijo a su amo Jaime de manera sentenciosa:

> *"CARLOS*
>
> *[...]; los estudios que he hecho no me consienten resignarme a perder mi libertada"*[144].

Carlos, inspirado en su conocimiento de la filosofía, ha visto su dicha en los únicos valores filosóficos que son la libertad y la paz. Es la causa primera del fracaso amoroso entre Ester y él. los celos entre Ester y Leonor, por él, son una causa secundaria.

Cabría concluir que de todas las causas del fracaso amoroso o matrimonial aquí, la diferencia de edades y la incultura son las más categóricas. Y el título de la comedia se relaciona con la diferencia de edades, inspirada en una metáfora.

[144] Ibíd, (acto III).

4.1.23. Embrujamiento[145]

4.1.23.1. Estreno y compañía

Drama trágico en tres actos y en prosa. Es póstuma. Se estrenó en el Teatro Español el 21 de abril de 1923, por la compañía de Enrique Borrás.

4.1.23.2. Dedicatoria

No tiene. "Parmeno" se complace en dedicar y no dedicar.

4.1.23.3. Ambientación social

Burguesía rural - acomodada.

4.1.23.4. Espacio textual diegético

Casa de Juan Herrera, y precisamente en una habitación muy espaciosa y limpia, artísticamente ordenada (acto I); *ídem* (acto II y III).

4.1.23.5. Resumen detallado

Juan Herrera es un terrateniente que vive en un pueblo español a principios del siglo XIX. A pesar de su viudez, no vive sólo en su caserón. Pues además de su hijo Eugenio Herrera, están Felisa, su prima y Ana, la hija de esta última. Esta convivencia va a originar dos problemas graves en esta familia: el incesto y la deshonra. En efecto, a medida que pasa el tiempo, Ana va enterneciendo a Eugenio. Y sin esperar mucho, Eugenio abusa del cariño de Ana que es su prima hermana y se enamora de ella. El pueblo, que es pequeño e indiscreto, empieza a sospechar una relación incestuosa entre ambos primos. Y es Matías Garcés, otro terrateniente, también pretendiente de Ana, quien

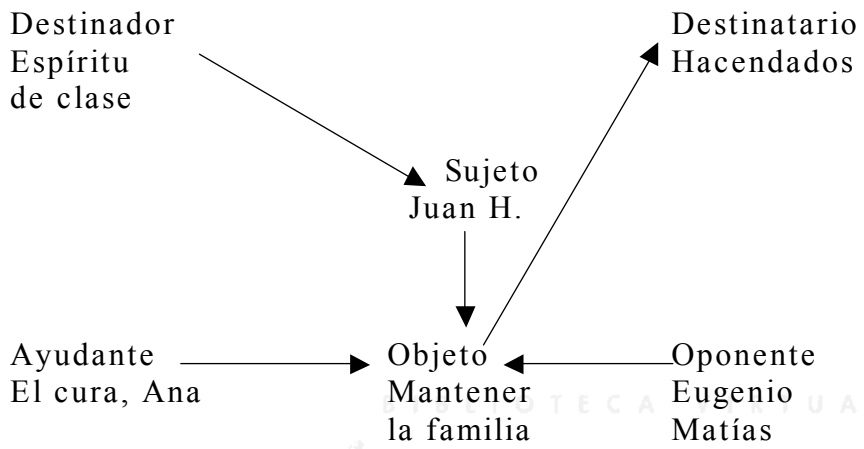
[145] LÓPEZ PINILLOS, José: Embrujamiento (drama póstumo). Madrid: Pueyo, 1923.

informa a Eugenio de las inquietudes del pueblo. Eugenio no sabe todavía que Matías es su rival y no le hace caso. Pero observa finalmente los engaños de Matías, porque en su ausencia, Matías suele ir a su casa a piropear a Ana y a cortejarla. Rompe con la amistad que existía entre Matías y él y empiezan los celos entre ellos. Hasta aquí, ni Juan ni Felisa están enterados del caso. Las conversaciones entre Ana y su madre giran en torno a la explotación de que son víctimas en casa de Juan, porque finalmente, trabajan allí como si fueran criadas sin sueldo, mientras Juan es, en realidad, un propietario de una hacienda pequeña, pero que va enriqueciéndose. Esta riqueza no aprovecha a Ana ni a su madre Felisa. Cuando Juan descubre la relación incestuosa entre su hijo y su sobrina segunda, protege a los dos, para evitar que la familia se hunda en la deshonra si el pueblo se pone al tanto. De cualquier manera, el acto de Eugenio y Ana hace ya peligrar la honra de esta familia. La evolución de la situación se empeora, porque Eugenio hiere de gravedad a su rival Matías en el coto del pueblo al disparar sobre él, y Matías está en estado comatoso. Bruno, un chófer del pueblo, que pasaba por el coto en compañía de su hermano, vio a Matías en ese estado, sangrando, y creyó que estaba muerto. El propio Eugenio lo pensó así. Bruno acude al domicilio de Juan para anunciar el asesinato de Matías y su plan de ir a informar al juez. Pero Juan se da cuenta de que si el juez se pone al corriente del caso, hará prender a su hijo y cargará con la deshonra que procura evitar. Pide a Bruno que deje a su hermano acudir al juez solo y que él se encargue de llevar a su hijo Eugenio a Portugal, lo cual le ayudaría a escapar de la represión judicial. Bruno cumple esta misión antes del amanecer. Ana se ha quedado sola; además, Juan se da cuenta de que está embarazada de Eugenio. ¿Qué hacer con este embarazo? Lo peor es que todavía no había contraído matrimonio con Eugenio. Si el nieto de Juan nace fuera del matrimonio, será deshonrado. Juan no sabe a qué Santo encomendarse. Sin embargo, el párroco don Claudio está convencido de que la honra del hijo de Eugenio y Ana interesa más que a nadie a Juan. Por eso, le aconseja que se case él mismo con Ana. Le explica que eso es un sacrificio muy grande por su familia. A pesar del inicial rechazo

de la sobrina segunda de Juan Herrera, acaba aceptando el compromiso de matrimonio con su tío. La ceremonia es celebrada naturalmente por el cura don Claudio. Han pasado dos años, desde que Juan y Ana llevan casados. El presunto muerto, Matías, se ha curado. Por lo demás, el hijo de Ana y su madre se han muerto, razón por la cual ella se viste de luto. No quiere quitarse el vestido negro, a pesar de la insistencia de su marido Juan. Las relaciones entre Ana y Juan no son buenas. Ana está siempre triste, porque para ella, se celebró un casorio entre Juan y ella. No quiere realmente a Juan, sino a Eugenio. Juan provoca un encuentro entre Matías y él para pedirle que indulte a su hijo, a fin de que éste vuelva a casa. Pues Juan está atormentado por la idea de que Matías podrá vengarse de su hijo si vuelve, denunciándole. Es entonces cuando Matías informa a Juan de que Eugenio le escribió desde la Capital pidiéndole él mismo perdón. Acepta perdonarle y entrega una carta de indulto a Juan. Pero dado el matrimonio celebrado entre Ana y Juan, Matías le pregunta si le conviene que su hijo vuelva. Entre tanto, Eugenio ha vuelto ya, y vive provisionalmente en casa de Bruno, y va a su casa de vez en cuando, a ver a Ana, sin que lo sepa Juan. De este modo, mientras Juan llama a Bruno para que vaya a por su hijo a la Capital, es la criada Carmen la que le dice que Eugenio está en las cercanías y Ana se lo confirma. Pero apenas llega el hijo a casa, los celos del padre no tardan en desprenderse. En efecto, observa que Ana y Eugenio siguen queriéndose y se convierte poco a poco en el rival de su hijo. Matías aconseja a Ana que se marche del pueblo, pero ¿con quién? Con él mismo; o sea que sigue cortejando a Ana. Pero Ana no le sigue. Una riña seria opone Juan a Eugenio porque Juan ha sorprendido a Eugenio besando a Ana. El padre y el hijo se echan la culpa recíprocamente. Pero el hijo, enternecido ante el padre, le pide perdón y culpa a Ana, diciendo al padre que Ana debe marcharse de su casa. Para Eugenio, Ana es la causa de la discordia entre su padre y él, la causa también de que haya deshonrado a su padre. Al oir esta inculpación, Ana se suicida, pegándose un tiro en el pecho en su habitación del caserón de Juan Herrera. Según sus últimas intenciones, se suicida para remediar al odio existente entre el padre, Juan Herrera y

el hijo, Eugenio Herrera. Este suicidio, que supone el fin del drama, pone de manifiesto las debilidades del mundo rural, sus injusticias, sus bajezas, y entre otras, el embrujamiento en materia de amor, cuyo corolario más perceptible aquí es el incesto.

4.1.23.6. Esquema actancial



4.1.23.7. La acción que puede desarrollarse en cualquier pueblo de España

4.1.23.7.1. Tiempo textual diegético

Es una de las acciones que se extiende mucho en el tiempo: dura un poco más de dos años. El tiempo externo señalado, tanto en el acto I como en el acto III, es el otoño, que ya se acaba y anuncia la entrada en el invierno. Esas referencias estacionales serán interpretadas en los apartados posteriores, por su valor simbólico.

4.1.23.7.2. Esquema secuencial

S0 Fracaso de la vida matrimonial familiar y generacional de los hacendados:

F1 Situación inicial: Vida promiscua en familia de hacendados

S1 Fracaso 1º-Relación incestuosa:
- F1 Relación de Eugenio-el hijo- con su prima Ana
- F2 Embarazo de Ana, Pelea de Eugenio con amante-falsa muerte
- F3 Resultado: huida del marido, embarazo de la esposa

F2 (Desarrollo)

S2 Fracaso 2º: matrimonio de conveniencia, semi - incestuoso:
- F1 Matrimonio de Juan-el padre con su sobrina Ana,muerte del nieto.
- F2 Enfrentamiento padre-hijo por relación de éste con Ana
- F3 Muerte de Ana, inculpada por Eugenio

F3 Cierre :Fracaso del sistema matrimonial, familiar y generacional de los hacendados -ya sin heredero.

4.1.23.8. Los personajes

ANA

Ha cumplido ya sus veinticuatro años de edad. Es una chica guapa, melancólica y elegante. Su oficio es la costura. Su padre fue secretario de Ayuntamiento, un puesto privilegiado en la época que le tocó nacer. Ana vive con su madre Felisa en casa de su tío, Juan Herrera. Allí, la joven lo pasa muy mal. En efecto, su primo carnal Eugenio abusó de su cariño y se enamoró de ella. Durante su noviazgo, Eugenio hiere de gravedad a su segundo pretendiente, Matías, y la gente cree que se ha muerto. Eso obliga a Eugenio a escapar del publo donde viven. Juan Herrera, padre de Eugenio y tío de Ana aprovecha el escape de su hijo para casarse con su novia, con la ayuda del párroco don

Claudio. Es una serie de relaciones dañosas de las que se queja permanentemente la adolescente, como puede notarse en estos parlamentos de Ana y Juan:

> "*ANA*
>
> *Pa viejo porque no es feliz. Y usté empezó a notar que no era feiz a los seis o siete meses de nuestra boda, cuando sin miedo ya por Eugenio, se dio cuenta de su situación, porque le hizo darse cuenta un malvao.*
>
> *JUAN*
>
> *(Encogiéndose de hombros.)*
>
> *¿Otra vez?*
>
> *ANA*
>
> *¡Y mil! Como que es la verdá pura. Hasta que enterao como to el mundo de que nuestro matrimonio no era un matrimonio cabal, principió el Canalero a perseguirme, no cayó usté en que le había costao la felicidá el casamiento."*[146].

La joven Ana vive triste con Juan como esposa suya, y esta melancolía se acentúa porque mueren su madre y su hijo. Cabe señalar que el hijo era de las obras de Eugenio, aunque nació después de su huida del pueblo. Peor aún: cuando vuelve Eugenio a casa, al cabo de una serie de problemas con su padre convertido en su rival, ambos se reconcilian contra Ana y ésta se suicida. Es un embrujamiento preparado cuyos principales autores son Eugenio Herrera y su padre Juan Herrera. Detenernos a hablar de ellos ofrece algún interés.

EUGENIO HERRERA

Tiene exactamente la misma edad que su prima hermana y novia Ana. Hijo de Juan Herrera, hechizó a su prima y se hizo novio de ella. Al dejarla embarazada porque huía de la denuncia a la justicia porque hirió de gravedad a su rival Matías, su padre se casó con su novia para que su nieto no sufriera ninguna dehonra. Su vuelta del exilio, que duró dos años, causó acciones y sucesos desgraciados: reanudación de su

relación íntima con Ana, celos de Juan el padre, riñas entre padre e hijo, reconciliación entre ambos pero odio contra Ana, y suicidio de Ana, novia del hijo y esposa del padre. No podemos pasar por alto el episodio ilustrativo de los celos del padre:

> "*EUGENIO*
>
> *(Con alguna timidez, ofreciendo la diestra a Ana.)*
>
> *JUAN*
>
> *¿La mano? Siendo mi mujer es como si fuera tu madre. (Empujando al mozo.) Abrázala.*
>
> *(Se abrazan con encogimiento; Juan sonríe, pero clavándose el pecho las uñas dolorido y celoso.)"*[147].

JUAN HERRERA

Es un hombre mayor de cuarenta y seis años de edad. Propietario de una hacienda pequeña, va enriqueciéndose. En una palabra, es un terrateniente. Su prosopografía y su etopeya pueden rastrearse así: hombre esbelto y ágil, generoso de su palabra, dilapidor de su alegría, muy apasionado para todo, como un joven de veinte años. Ofreció hospitalidad a su prima Felisa y a la hija de ésta, Ana, y las dos viven en su caserón. Pero la vida que llevan allí no les hace felices, si se tienen en cuenta las quejas de Felisa en sus charlas con su hija, como ocurre en este caso:

> "*FELISA*
>
> *Jornaleros hasta la semana pasá como quien dice, y hoy presumiendo de obispos.*
>
> *ANA*
>
> *(Con dulzura.)*
>
> *Bien sabe usté que no presumen. Y aunque presumieran, creo yo que no deben salir las críticas de bocas que comen su pan.*
>
> *FELISA*

---

[146] LÓPEZ PINILLOS, José: Embrujamiento. Op. cit., acto II, *pp. 60-61.*
[147] Ibíd., acto II, *p. 103.*

¡Ah! ¿Pero nos regalan el pan? ¿No lo ganamos con nuestro sudor?

ANA

(Con firmeza.) Como es justo.

FELISA

¡Justo, justo!... ¡Con lo que hizo por Juan tu padre!"[148]

Resumiendo, Felisa ve que Juan Herrera les trata mal en su casa e intenta llamar la atención de su hija sobre sus malas condiciones de vida. Juan es viudo, pero por salvaguardar la honra de su familia y particularmente la de su nieto, contrajo matrimonio con la novia de su hijo durante el exilio de éste. Su hijo y él mismo embrujaron a esta sobrina sgunda hija, lo que tuvo como consecuencia el suicidio de la misma. El cura don Claudio es uno de de los personajes que contribuyeron de forma significativa al embrujamiento de la joven Ana. Conviene ver en qué medida.

DON CLAUDIO

Es el párroco del pueblo. Tiene setenta años de edad. De él, viene la idea de que Juan Herrera se case con su sobrina segunda y futura nuera. Para él, subsanar el problema de honra del nieto de Juan consiste en aceptar el sacrificio de casarse con su sobrina segunda; o lo que es igual, su futura nuera. Por eso, regatea a Ana cuántos consejos le parecen adecuados para convencerla, dado que Ana no acepta al principio este casorio:

"*ANA*

(Sublevándose.) ¡Pero si es imposible! ¡Cómo he de ser yo esposa de un hombre adorando a otro! ¡Mi cara, en el espejo, me parecería la de una perdida!

DON CLAUDIO

(Benévolamente.) Seguirías viviendo con humildad, con paciencia, con resignación.

[148] Ibíd., acto I, *p. 9.*

ANA

(Con invencible tozudez.) No, señor. No me convencerá usted. ¡No es posible que me convenza!... Después de lo pasao, ¿podía yo mirar a mi marido sin avergonzarme? Y si un día riñéramos y me echase en cara mi culpa, ¿cómo seguiría viviendo yo?

DON CLAUDIO

(Impresionado.)

¿Estás loca?[...]"[149]

A pesar de todo, Ana termina casándose con su tío, por la mediación del párroco deon Claudio. Pero el suicidio de Ana pone fin al lazo matrimonial. Era previsible tal fin, puesto que la víctima lo había evocado ya, como se ha señalado en la cita anterior. El cura es el primer responsable de tal desastre. Por lo tanto, su actitud es digna de crítica y, por encima de todo, se trata de la crítica de la mentalidad religiosa de la época como factor decisivo del sistema patriarcal. Se desprende a través de esta consideración la postura anticlerical de "Parmeno".

Ya hemos aludido al segundo pretendiente de Ana. Se trata de Matías, e interesa ver qué tipo de personaje es.

MATÍAS

Se llama Matías Garcés. Tiene la misma edad que Juan Herrera y como él, es terrateniente. Hijo de la señora Pepa, tiene la complexión física de un gigante. El dramaturgo le califica de hastial. Sin embargo, se viste con rusticidad, con una sonrisa infantil y una mirada candorosa. Se enamoró de Ana, y por esta razón, tuvo una rivalidad grave con Eugenio. Estuvo a punto de morir a raíz de una bala de su rival. Pero le indultó, a petición del interesado y de su padre. En cuanto supo que Juan le suplicaba que perdonará a su hijo para que éste voviera a casa, le hizo la siguiente pregunta:

"*MATÍAS*

[149] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *pp. 52-53.*

No es pa tanto. Y ahí va, dicho claramente y francamente, lo que le debo decir. Siendo hoy su mujer la que lo fue de su hijo, ¿le conviene que vuelva?"[150]

Con lo cual Matías provocaba una toma de conciencia a Juan en cuanto a la reacción de Eugenio su hijo.

Otros personajes intervienen en el desenvolvimiento de la acción dramática de forma poco comprometida. Se trata de Bruno, de Carmen y de Felisa. Bruno es el chófer de Juan Herrera. Por eso, tuvo que coger a Eugenio y llevarle a Madrid y a Portugal, a instancia de Juan Herrera., que obraba para que su hijo se exiliara y estuviera a salvo de toda represalia. Felisa es la madre de Ana y la prima de Juan Herrera, convertida en su suegra. En casa de Juan Herrera donde vive, se queja de que éste la explota. Carmen es la criada de Juan Herrera, es descuidada y presenta un aspecto viejo, a pesar de sus dieciocho años de edad. Todo aquello traduce que los que viven y trabajan en casa del burgués no sacan ningún provecho con él. Juan Herrera un elemento clave que mantiene el patriarcado y el caciquismo, dos pilares de la explotación del campesinado y del hombre a secas. Por ello, su vida es motivo de crítica de parte del dramaturgo, como lo es la de la mayoría de los burgueses presentados en este trabajo.

[150] Ibíd., acto II, *p. 78.*

4.1.24. Los malcasados[151]

4.1.24.1. Estreno y compañía

Comedia en tres actos y en prosa. Se estrenó póstumamente en el Teatro del Centro, el 22 de febrero de 1923, por la Compañía de Juan Bonafé, que representaba al protagonista Víctor Saborido.

4.1.24.2. Dedicatoria

"AL LECTOR

Nuestro infortunado amigo el autor de esta obra la dejó incompleta al morir. A ruego de su viuda la hemos terminado nosotros, para que pueda representarse y publicarse, cumpliendo así un desinteresado deber de compañerismo. Hemos procurado en las pocas páginas escritas por nosotros atenernos al pensamiento del genial escritor e imitar su pintoresco estilo. El primitivo título de la obra, LA NARIZ, lo hemos sustituíddo por el que hoy lleva, que creemos más adecuado, en la seguridad de que al hacerlo, satisfacemos un deseo que abrigaba el autor.

S. Y J. ÁLVAREZ QUINTERO."[152]

4.1.24.3. Ambientación social

Es espectacularmente popular. Refleja el mundo del proletariado urbano.

4.1.24.4. Espacio textual diegético

Comedor en casa de Víctor Saborido (acto I); *idem* (acto II y III). Se da la oposición espacios iluminados actos (I y III) *versus* espacio obscuro (acto II). esos espacios presagian el tono de los sucesos que en ellos se desarrollan. Así es como los espacios iluminados tienen sucesos con un desenlace feliz, mientras que los obscuros presentan

[151] LÓPEZ PINILLOS, José: Los malcasados (comedia póstuma). Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 337, febrero, 1923.
[152] Ibíd., p. 5.

hechos con un desenlace desgraciados. En su momento, ese valor simbólico será ampliamente dilucidado.

4.1.24.5. Resumen detallado

La filosofía, el sentido de un matrimonio es lo que se busca a través de la trama de esta comedia. Águila Esquivel, de cuarenta años de edad, contrajo en segundas nupcias con Víctor Saborido, cuarenta y cinco años de edad. Las relaciones existentes entre ellos no presagian nada bueno, puesto que la mujer, muy autoritaria, domina al marido, le avasalla y le doma. Es una incompatibilidad sentimental cuyos signos son evidentes: Víctor da el ejemplo del sombrero que se pone, y que fue regalado por su mujer, a cambio de su "cartera"; es decir, lejos de ser un detalle del amor de ella por él, fue un recurso hábil para estafarle dinero; otro signo de esa discordancia son las reiteradas comparaciones que ella hace entre su primer marido, un tal Pepe, con el actual Víctor, las cuales resultan muy molestas para el hombre, en la medida en que ella presenta a Pepe como el modelo de los esposos, y a Víctor, como aquél que obra por su infelicidad, a pesar de lo bueno que es el hombre, claro. Por lo demás, ella prohibe terminantemente a su marido el uso del "bastión" que antaño utilizaba su ex marido, alegando que Víctor puede perjudicar su vida con el mismo, mientras que servía a su primer marido para defenderla; asimismo, tiene muy en poco las ofrendas de Víctor: "Queso, jamón, sarchichón", y dice que se limita a darle de comer, lo cual es una necesidad de la vida, y no una demostración de amor, cosa que sólo hacía Pepe, ya que le "traía flores". Ellos quiere decir que a pesar de su segundo matrimonio, Águila vive manteniendo la relación del recuerdo cariñoso de su primer marido. Como resultado de esa conducta de Águila, Víctor decide cambiar, y la materialización de esa decisión consiste en salir de juerga con la mayor frecuencia que sea, y portarse de ahora en adelante al lado de su mujer como un hombre y no como un cobarde domado. Los despropósitos entre los dos cónyuges empeoran, pues Águila remonta desde la antigüedad romana para buscar nuevos nombres a su marido. Le llama entonces

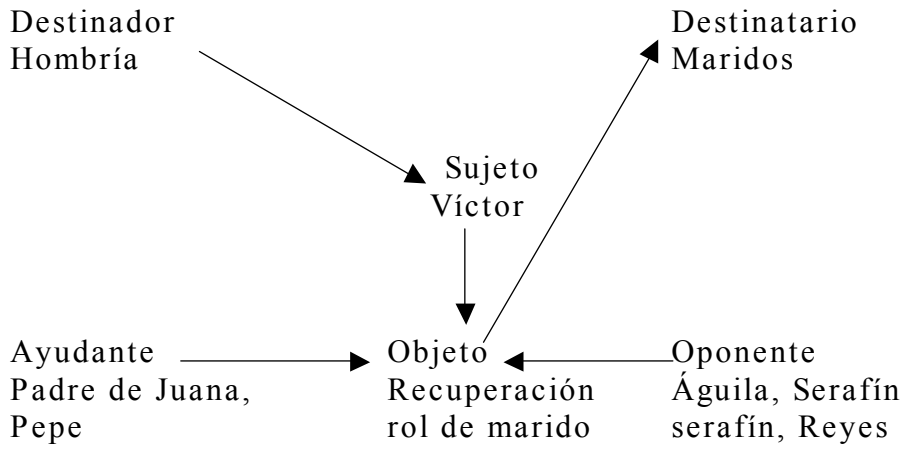
alternativamente "Nerón" y "Tarquino", antiguos emperadores romanos, célebres por su tiranía y su crueldad, para decir que su marido es de idéntico cruel. Reyes Esquivel, la hermana menor de Águila Esquivel, que trata casi de la misma manera a su esposo Serafín el "Goloso", se convierte en la confidente de su hermana mayor y le aconseja que sea cada vez más dura con Víctor. Su filosofía del matrimonio se fundamenta en que es una pelea entre marido y mujer, y hay que procurar ganarla. Así, pues, al día siguiente de su primera salida, Víctor va a tener un rival. Se trata de José María Montes, un cantador de coplas a quien ha conocido en Sevilla y que tiene una estancia allí, pasa por su casa, se enamora de Águila, y ésta le responde favorablemente. De modo que, de repente, Águila se encuentra con dos maridos. Esta escena resulta divertida y sobre cogedora porque, en vez de tener celos a José M-ª Montes, Víctor traba amistad con él en su propia casa, y brindan por celebrar la circunstancia. De súbito, Águila empieza a estremecer y cae desmayada. Reyes, que ha bajado de su piso para enterarse de la ocurrencia, se desmaya también. Entonces Víctor echa la culpa a José M-ª Montes, y le pide que no se vaya hasta que su mujer vuelva de su estado comatoso. José M-ª Montes confiesa que es él el "difunto" y en este momento, se reanima Águila y pregunta dónde ha estado. Víctor le contesta divertida e irónicamente: "¡Ar finá de una juerguesita!". El carácter divertido de la escena es cada vez más perceptible, porque los dos maridos se disponen a sacrificarse por la felicidad del otro. Esto es, cada uno de ellos quiere dejar la mujer para el otro. La situación es insólita y perturbadora para Águila. Reyes y otra mujer, Martirio Vega, le piden que se olvide de lo pasado. Pero ella les replica que no hay más vergüenza en el mundo que ser poliandra. Para Reyes y para Martirio, no cabe inconveniente alguno en eso. Cuando llega Serafín, se entromete en la charla y opina que la ley debe aclararlo todo. Reyes argüe que la ley existe solamente para las capas sociales bajas, para los pobres. Esa ley no va a ser la que aplica la institución judicial implantada en Sevilla, sino la historia misma. Y es que los problemas matrimoniales entre Águila y Víctor surgen al cabo de dos años que llevan casados, desde que los periódicos dieron

por muerto calcinado a Pepe, primer marido de Águila. Hoy, tres años después de aquella presunta muerte, Águila y Víctor descubren que el actual José María Montes es aquel Pepe. Es el propio José M-ª Montes quien narra su historia. Siendo marido de Águila, se había ido a Melilla a hacer unos negocios que consistían en la venta de dos casas de su mujer y una de su cuñada Reyes. Tenía dos compañeros, los cuales se quemaron por causa de un incendio que se produjo allí. Los periódicos pensaron que los tres resultaron quemados, mientras que José M-ª Montes fue víctima de otra situación, una descarga. Fue llevado a un aduar por los autores de aquella descarga. Fue un drama. Para escapar de su guardia de Melilla, le asesinó al cabo de tres años, cogió "algunos duros" que le debía y desembarcó a Málaga. Allí, fue a vivir en casa de un francés que había sido su socio. Víctor se apoya en las declaraciones de José M-ª Montes para decir que, teniendo en cuenta la ley, el verdadero marido de Águila es el mismo José M-ª Montes, ya que lo sucedido no debería obrar por injusticias; su muerte fue más ficticia que real y le debe restituir todo aquello que tres años antes, fue suyo: su mujer, su hacienda, y más bienes. Es un argumento válido que encuentra Víctor para librarse de Águila, dado que no la aguanta más. Aclara Víctor que José M-ª Montes había sido cautivo de los moros, al intentar cruzar el estrecho de Gibraltar, para defender los intereses de su mujer. Por tanto, sería demasiado injusto que él siguiera compartiendo la vida con Águila, mientras que su primer marido está en vida, y ni hubo divorcio. Como hemos dicho, José M-ª Montes no quiere separar tampoco a Águila de su segundo marido. Víctor opina que conviene que Águila decida con libertad y con deliberado propósito, para su felicidad y para que recapacite. Cuando le toca a Águila hablar, elige más bien a Víctor, y no a su Pepe, y echa fuera a éste. Víctor piensa en los dos años que Águila le tuvo cautivo y sale también tras de josé M-ª Montes. Águila se queda sola. En este momento, Reyes baja de su piso y encuentra a Setefilla, la criada de Águila, en el patio de su vivienda. Saca el pretexto de que hace buen tiempo. En el fondo, Reyes quiere consolar a su hermana porque está triste y quiere darle consejos. Lo que obsesiona a Águila es que le llamen "la mujer de los dos

maridos"; es decir, la poliandria. Pero Reyes objeta que lo inquietante es que se quede sin ninguno de los dos. Serafín, el marido de Reyes y de Reyes y José M-ª Montes les encuentran con esta preocupación. Después de las formalidades de cortesía, las dos mujeres piden a José M-ª que hable. Pero éste dice que su saludo es suficiente, que es reo y que, por serlo, no debe hablar, hasta que le pregunten algo, que es la situación de los reos. Águila le llama verdugo. Serafín la retiene e insiste que la ley es la que tiene la última palabra en el pleito que les preocupa. Se trata pues, de ahora en adelante, de un caso de acusación contra José M-ª Montes. El propio Serafín se hace cargo del pleito y se convierte en el juez de instrucción. En cuanto tal, pronuncia la sentencia siguiente: con arreglo a la ley, el único marido en el globo terráqueo es Víctor Saborido y Rebuerta. Por lo demás, aclara que José M-ª Montes, presente entre ellos, ya se había casado en Méjico antes de casarse con Águila. Y con su mujer de Méjico, tiene tres hijos. Esa noticia deja a Águila desmayada otra vez, al descubrir que se había casado con un bígamo. ¿Cómo se enteró Serafín de esas verdades? Mientras José M-ª Montes, Víctor y Serafín estaban en la tienda para acabar las existencias y para ver si había que traspasar el negocio, un tal Juan Sánchez, que acababa de llegar de Méjico, se acercó a José M-ª y le habló de su familia de Méjico: su mujer y sus tres hijos, les visitó en vísperas de su viaje a España. El propio José M-ª confirma esas alegaciones presentando una fotografía de su esposa de Méjico y de sus tres hijos. Se observa que el primogénito, de doce años de edad, es una estampa suya, lo cual constituye una prueba patente de las declaraciones hechas. Reyes cambia de postura ahora y aconseja a su hermana mayor que tenga habilidad para escoger a uno de los dos maridos. Para ella, Víctor es un "diamante", mientras que "el otro es el falso". Además, le recomienda que sea "dulce" con el marido escogido. Águila concierta elegir a Víctor, ya que para ella, José M-ª ya no es el modelo de los esposos de quien se enorgullecía, sino una gente "soez", "canalla", "un ladrón de honras y de dinero", un "judío", que merece la pena de muerte. José M-ª Montes suplica a todos que le dejen en libertad para volver a Méjico, y para que Águila y Víctor tengan

garantizada su unión matrimonial. Suplica que le indulten. Para Águila, no hay por qué hablar de perdón ni de indulto, ya que nadie ha encarcelado a José M-ª. Lo que ella le pide es que se vaya definitivamente de su domicilio cuanto antes, habida cuenta de que sea lo que sea, tocará las consecuencias de sus acciones. Víctor adopta la misma postura que Águila y rechaza también a José M-ª. Reyes y Serafín felicitan a Víctor por decidir de este modo. Así, pues, la unión matrimonial entre Águila y Víctor debe fraguarse. Pero Víctor pone unas normas, una serie de condiciones que van a regular su nueva vida matrimonial, puesto que Águila le ha dicho que no obraba por cariño al lado de José M-ª, sino por miedo a Víctor. Entre otras, Víctor prohibe a su mujer los "insultos" o los "patatuses" en su casa; también le impide seguir llamándole "Bititito", porque es como llamar a un "canario". A Reyes y a su marido Serafín, Víctor pide que no vuelvan a meterse en su vida. Por fin, y en esta última actitud, cabe la filosofía del buen matrimonio, Víctor dice sentenciosamente a su mujer que un marido no es un bicho que hay que amaestrar, sino un compañero para compartir los buenos y los malos momentos de la vida. La celebración de la reconciliación entre águila y Víctor remata alegremente la comedia, y consiste en un encuentro entre Víctor, su mujer Águila, su cuñada Reyes y el marido de ésta, Serafín, por invitación de Víctor. Otra demostración de esta reconciliación es que Águila y su marido se abrazan, lo que quiere decir que se ha restaurado la confianza entre ambos.

4.1.24.6. Esquema actancial

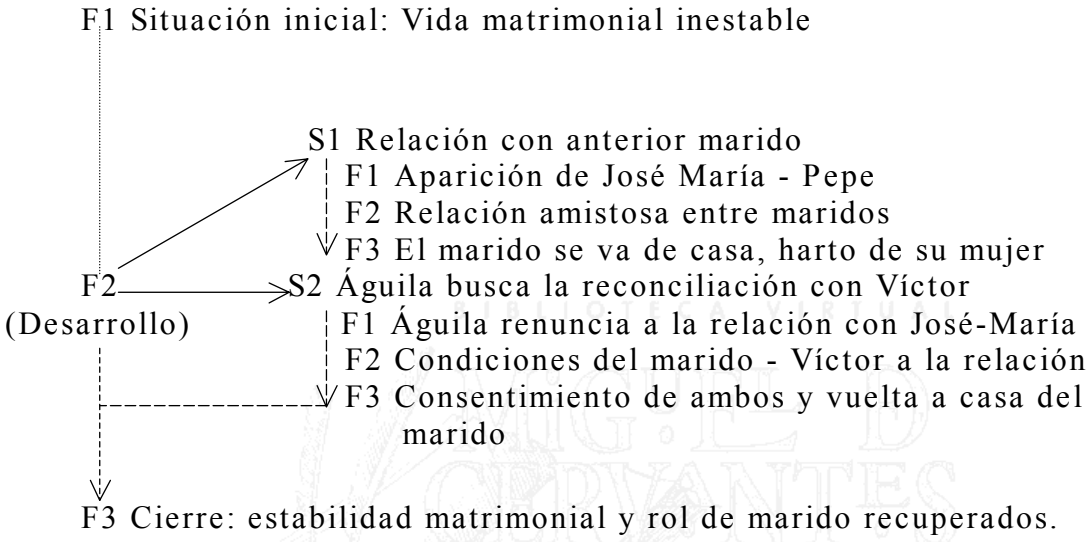


4.1.24.7.1. Tiempo textual diegético

La acción, que se desarrolla en primavera, y en el mes de abril, dura unos cuatro días, aproximadamente.

4.1.24.7.2. Esquema secuencial y funcional

S0 Recuperación estabilidad matrimonial (rol de marido).



4.1.24. 8. Los personajes

ÁGUILA ESQUIVEL

Es una mujer casada de cuarenta años de edad. La conocemos dos años después de contraer segundas nupcias con Víctor Saborido y Rebuerta. Su vida matrimonial se caracteriza por muchos problemas, los cuales se deben sobre todo a su mentalidad: es una mujer dominante. Víctor, su segundo marido, estuvo a punto de divorciar con ella a causa de su carácter materialista, su poca educación y su tendencia a amaestrarle. Ella pasaba su tiempo comparando a Pepe, su primer marido, con Víctor, el segundo, con el propósto de demostrar que el primero era más bueno que el segundo, lo que resultó ser un motivo de riñas entre los dos, y provocó un cambio de comportamiento del marido.

Podemos ver esas comparaciones de mal gusto en los parlamentos siguientes, en los que la esposa abusa de sus acusaciones de la falta de cariño de su marido:

> *"ÁGUILA*
>
> *¿Te atreberás a burlarte der modelo de los esposos, borrachón? Más bardría que lo imitaras. Pero, tú ¿cómo lo has de imitá, si eres er positibo de los positibos, y er basto de los bastos, y el arisco de los ariscos? Tú ¿qué me regalas? Queso, jamón, sarchichón. Mi Pepe me traía flores. Tú ¿Cómo entras? Dando pancás y sortando gruñíos.*
>
> *VÍCTOR*
>
> *Y tu Pepe, ¿entraba bolando como una mariposa?*
>
> *ÁGUILA*
>
> *Mi Pepe entraba de puntiyas pa que no lo sintiera, y me tapaba los ojos (Llorando.)*
>
> *Y me desía: "Cu-cú"*
>
> *VÍCTOR*
>
> *No me lo cuentes, que se me arruga er corasón.*
>
> *ÁGUILA*
>
> *¡Getas, que eres peó que Getas!"*[153].

Esas acusaciones son descomunalmente hiperbólicas porque tres años más tarde, serán desmentidas por el curso de la historia.

En efecto, su Pepe, de quien ella habla tanto, fue su primer marido, y le conocimos por el nombre de José María Montes, exactamente tres años después de su casamiento con Víctor. José María Montes fue hecho cautivo por los moros al intentar cruzar el estrecho de Gibraltar para llevar los negocios de su mujer y los de su cuñada. Los periódicos difundieron su muerte, creyendo que fue una de las víctimas de un incendio que se produjo en Sevilla por las mismas fechas, mientras que el moro guardián le llevó a Melilla donde pasó tres años antes de escapar de su cautiverio. Su encuentro fortuito con Víctor

[153] LÓPEZ PINILLOS, José: Los malcasados. Op. cit., acto I, *pp. 43-44.*

en las noches de juerga posibilitó su reencuentro con Águila. Aunque ella o le reconoció al principio, volvieron a compartir una vida sentimental. De este modo, se hizo el rival de Víctor y las conversaciones que los dos maridos tenían ayudaron a pasar revista la vida que Águila llevó con ese primer marido. Las declaraciones de José María Montes contribuyeron a demostrar el carácter exagerado, cuando menos mentiroso de las acusaciones que Águila dirigía contra Víctor. A continuación, José María Montes cuenta a Víctor cómo la vida que compartió con Águila está lejos de hacer de él un esposo ideal, cuando Víctor le recuerda lo siguiente:

> *"VÍCTOR*
>
> *"¡No te rías así! ¡Con qué finura se reía mi Pepe!" "¡Baya un regalo que traes! ¡Pa regalos, mi Pepe de mi arma!" Y no pasaba un minuto sin que saliera a relusir su Pepe, que fue, por lo bisto, el esposo ideá, pa rabia y pa bochorno mío. ¿Cómo he de consentí que ahora que ha resusitao su Pepe, siga ella con Betito?*
>
> *JOSÉ MARÍA*
>
> *Pero, hombre, no sea usté infelí. ¿No comprende que en eso de que yo haya sido el esposo ideá hay sierta esagerasión? Claro es que la defendía con ese bastón, y que le regalaba cosas de las que se apetesen, y que me reía con bastante finura, porque yo no soy un serón; sino que de eso a ser un esposo ideá hay argunas leguas. Yo la eduqué un poquiyo, y ella se conose que, agradesía, no lo ha orbidao. ¿Ahora da las grasias en er sine, aunque se asuste? Pos antes se lebantaba de un bote y se iba mardisiendo en cuanto beía un león, un tigre o un enmascarao. Y yo con mis prosedimientos, la enseñé a dominarse. Pero me extraña que recuerde con gusto esos prosedimentos.*
>
> *VÍCTOR*
>
> *Y to lo de usté.*
>
> *JOSÉ MARÍA*
>
> *Como recordaría lo de usté, si, creyéndolo a usté muerto, viviera conmigo."*[154].

Se ve claramente que la educación tan escasa de Águila es la que la llevaba a obrar de forma violenta para con Víctor. Es una mujer

[154] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 91-92.*

inculta que tiene una educación antisocial, y encierra a su marido en su mundo. El carácter contradictorio de su conducta respecto a sus dos maridos refuerza nuestra consideración, puesto que de repente, demuestra ella misma que José María Montes no es digno de imitación, y rompe a tratarle con brutalidad:

> *"VÍCTOR*
>
> *(Abalanzándose airada a José María, después de tirarle al rostro el retrato.) ¡Le saco los ojos!*
>
> *REYES*
>
> *(Sujetándola.) ¡Sosiégate, hermana; no te manches las manos tocándole!*
>
> *ÁGUILA*
>
> *(Forcejeando.) ¡Le saco los ojos!"*[155].

Esa contradicción es tan creciente en ella, que, arrepentida la veremos reconciliadora con Víctor, y jurará en el nombre del cariño con Víctor:

> *"ÁGUILA*
>
> *Perdona, Bicto. Tienes rasón pa to lo que me pías. Yo estoy más arrepentía que nadie der trato que te he dao. Pero to era cariño: mieo de perderte.*
>
> *VÍCTOR*
>
> *Bueno, pos pierde er mieo.*
>
> *ÁGUILA*
>
> *Perdío der to lo tengo ya a estas horas. ¡Perdóname tú también der tó, der tó, dr ó, der tó, Bicto de mi arma, que yo sabré corresponderte!"*[156].

Se podría hablar de Águila más de lo hecho hasta aquí, sobre todo su intensa, caprichosa y cautivadora vida matrimonial. Pero sería más entendible todavía, si reseñáramos algunos aspectos biográficos de los con quienes ella viene compartiendo la vida.

---

[155] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto II, *pp. 146-147.*

VÍCTOR SABORIDO

En la acción dramática, su nombre completo es Víctor Saborido Robuerta. Tien cuarenta y cinco años de edad. Huérfano desde la niñez, pasó una infancia fifícil. Vivió con un padrastro muy severo, en cuya confitería trabajó hasta los veinticinco años de edad. Nunca le enseñó a abusar de padrastro a los títeres y a los fuegos artificiales. Actualmente, Víctor es un industrial acomodado que tiene que tiene negocios de confitería. La ética de vida que le inculcó su padrastro ha tenido que desviarse de algún modo, porque su compañera sentimental le encerró en su cárcel de amor. Para escapar de ella, tuvo que rebelarse y emprender una vida de juergas. He aquí la toma de decisión del hombre, confesándola a Serafín el "Goloso":

> *"VÍCTOR*
>
> *Bisto, Goloso. Yo me he metío en la juerga pa argo; pa sé tó un hombre; pa yebá los pantalones en mi casa. Boy a sé tan rematamente malo, que junto a mí Briján y er Beri se ban a quedá en mantiyas. Eso de que mi muyé me refriegue por las narises tos los días er mérito de su difunto, y que se insurte si discuto, y que se duerma si no quiero dormí o se lebante si tengo sueño, se ha rematao. ¿Qué er difunto era superió y yo malísimo? Pos seré malo. Ar Bicto Saborido con quien ella se casô, que era un gilí, lo han enterrao esta noche. Y este Bicto es otro Bicto. Y como es otro, no tendrá que bendé asiba en su confitería."*[157].

Es más; encuentra a su mujer y la aborda furioso, cuando ella le propone unas medicinas:

> *"ÁGUILA*
>
> *Reyes, ¿quiés abisá a la casa de Socorro pa que le den amoniaco?*
>
> *VÍCTOR*
>
> *Con er bicarbonato me sobra. Y no te arborotes, porque ni me asusto ni me asustaré. ¿No te dije que er sábado te iba a dá una sorpresa? Pos esta Bicto es un hombre con toa la barba. (Tocándose el medio bigote.) Con toa la barba y con medid bigote."*[158].

---

[156] Idem.
[157] Ibíd., acto I, *p. 27.*
[158] Ibíd., acto I, *p. 33.*

Sin embargo, la historia reveló sus secretos, y José M-ª Montes, a quien se había creído muerto, reapareció. De este modo, las comparaciones que Águila hacía entre Víctor y él se aclararon. Víctor fue considerado como el que merecía ser esposo, y su filosofía del matrimonio triunfó: un matrimonio no es una pelea como lo pensaba Reyes Esquivel, ni un marido es un bicho que hay que amaestrar, como había enfocado el asunto Águila; la relación de matrimonio queda entendida como copañerismo, en el sentido equilibrado del concepto. Sólo dentro de esos cauces, ideológicos, apoyados en la ley representan la reconciliación con su mujer, dejando la vida de juerga y volviendo a casa. Víctor Remata las agitaciones de Águila del siguiente modo:

> *"VÍCTOR*
>
> *¿Bes como no te da? Conclusión: Toas esas grasias de tu Pepe de tu arma, y otras más que añadiré luego, las bas a declará mañana delante de un notario. Y er papelito que resurte, yo lo guardaré como un tesoro en la mesiya e noche pa sacarlo a su tiempo. ¿ Conbiene? ¡A bibí! ¿No conbiene? ¡Ca uno por su lao! Esto es lo mismo que las lentejas, que si las quieres las tomas y si no, las dejas."*[159].

Víctor tuvo como rival sentimental José María Montes, y es preciso contemplar su caso en unas líneas.

JOSÉ MARÍA MONTES

Llamado hipocorísticamente Pepe por Águila, tiene cuarenta años de edad y su vida se caracteriza por ser mujeriego. En España, y precisamente en Sevilla, se casó con Águila. Pero cinco años después, se descubre que antes de casarse con Águila, ya se había casado en Méjico, y con aquella mujer, tiene tres hijos. Cantador de coplas, hechizó a Águila y volvió a aprovecharse sentimentalmente de ella, mientras salía desu estado de cautivo de los moros, situación que duró tres años en Melilla. Es un bígamo que, por sus mañas, acertó a hacer de Águila una poliandra, a pesar suyo. Otra víctima sentimental suya pudo haber sido el personaje llamado Martirio Vega, una joven de

[159] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto III, *p. 146.*

veinticinco años de edad, a quen empezó a cortejar saliendo de misa, pero la criatura le dejó decepcionado. Águila hablaba de él en su ausencia como un esposo ideal. Pero cuando reapareció entre su segundo marido y ella, resultó ser unafigura contraria, un contra modelo de los esposos: bígamo, falso, engreído, presumido y embustero. Convertido en el reo dentro de la familia de Águila, fue juzgado por Serafín, cuñado de Águila, y perdió el pleito, pues la mujer la mereció Víctor. Tuvo que recurrir a las súplicas, para que le liberaran y volviera a Méjico, donde se encuentra su primera mujer:

> *"JOSÉ MARÍA*
>
> *Anudo el hilo... Porque han sío mu buenos con uste bígamo, con este bandolero, con este Júas, que no tiene más defertiyo que en cuanto bé unas fardas delante se orbía de las que están atrás, y se le borran de la memoria por conseguirlas que hay leyes en er mundo, y jueses, y fiscales, y hasta que puede habé también un infierno en donde lo aguarden pa tostarlo de beras. Perdón y na más que perdón y beinte mir pares de perdones. Indurto por tu grasia reá, Águila. Eso pide er reo."*[160].

Esa actitud va precedida de la siguiente, que es la misma en realidad:

> *"JOSÉ MARÍA*
>
> *Eso, mirando ayá; que mirando acá... Bitito, y tú... y usté... abrumaos por los remordimientos. En cambio, si se me consede la libertá, yo me buerbo a Méjico, arrepentío de mis malas arsiones y ¡adiós, Sebiya mía, que te dejo pa siempre! Y Bitito y Águila seán mu benturosos, porque han sío mu buenos con este mal hombre."*[161].

Efectivamente, el reo fue liberado, conforme con las normas de la comedia, no puede padecer mayor desgracia. Su liberación hace más bien la felicidad de Águila y Víctor, en la medida en que vuelve a consolidar su unión matrimonial, fuera de la poliandría, como lo deseaba Águila. Para que ese resultado se consiguiera, Reyes, hermana de Águila, tuvo que mediar constantemente. Su vida se endendería mejor presentándola junto con la de su marido Serafín el "Goloso"

---

[160] Ibíd., acto III, *p. 135.*
[161] Ibíd., acto III, *p. 134.*

REYES ESQUIVEL Y SERAFÍN EL "GOLOSO"

La mujer ha cumplido ya treinta años de edad, y el hombre, tan sólo veinticinco. Casi de la misma índole que su hermana mayor Águila, Reyes ha sido su confidente, su consejera en los momentos álgidos de su drama amoroso. Casada como su hermana-es la esposa de Seraín el "Goloso"- su filosofía del matrimonio radica en la lucha, de la que uno de los dos cónyuges debe sabir vencedor. Promueve esta idea de violencia para la convivencia matrimonial diciendo a Águila:

> *"REYES*
>
> *...Tú ya sabes que er matrimonio es una pelea y hay que ganarla pa vivir bien. Con que a ganarla. ¡Que la hermana más chica sea la que alersione a la hermana mayó!... Duro, hija mía. Duro que tú no tienes, como yo, un abogao que te haga perdé er pleito "*[162].

El primer oficio de su marido Serafín el "Goloso" era el de picador; o sea, un oficio relacionado con la tauromaquia. Pero su mujer le llevó a dejarlo cuando se casron, porque le parecía peligroso cuando pensaba en la cantidad de compañeros suyos que morían aplastados por el toro, o se convertían en minusválidos taurinos. Se desprende de todo aquello la actitud antitaurina del dramaturgo, que se explica por el hecho de que en la mayoría de sus obras, el autor dirige una severa crítica del toreo en la España de su momento. Actualmente, es confitero. Cuando dejó aquel empleo, se hizo confitero. Su mote de "Goloso" debe explicarse por esa actividad. Por sus fincas de confitería, es un industrial acomodado, como Víctor Saborido. Pero la administradora de dichas fincas es su mujer, como lo asevera en el parlamento siguiente:

> *"REYES*
>
> *... Y mientras haiga fincas no me dejará. Des cuida tú, que yo sé arministrarme."*[163].

---

[162] LÓPEZ PINILLOS, José: Op. cit., acto I, *p. 17-18.*
[163] Ibíd., acto I, *p. 19.*

Pero suele aceptar el apodo para gastar bromas, para divertirse con la gente y dar un tono jocoso a su vida. El dramaturgo consigue con ello especiales momentos de comicidad, si bien la intención final es sarcástica. En los momentos de toma de decisiones para asuntos importantes, Serafín rechaza rematadamente el apodo. La escena que señalamos a continuación es buena muestra de esta última consideración:

> *"SERAFÍN*
>
> *La educasión no estorba, Reyes, ni pa pegá un leñaso. Con educasión se ba a toas partes, como a Roma. Y, además, repito: buenos días, Águila; buenos días, Reyes. Y ban a sé buenos.*
>
> *REYES*
>
> *¡Dios lo haga!*
>
> *SERAFÍN*
>
> *Yo no sé si ha sío Dios o si ha sío Lusifé er que lo ha hecho; pero hecho está. Er dramón de esta casa, que iba a envenená en la confitería tos los peroles, ya está desenlasao.*
>
> *REYES*
>
> *¿Qué dises, Golosos?*
>
> *SERAFÍN*
>
> *Serafín es mi nombre. Y mi apeyío Calero. Cuando se trata de asuntos grabes, los motes deben sufrí un eclise.*
>
> *REYES*
>
> *¡Jesús, qué parsimonia traes, Serafín! ¿Te ha dao serio er moyate?"*[164].

En otras palabras, en circunstancias serias, Serafín acepta que le llamen por su nombre y su apellido: Serafín Calero.

Efectivamente, es un hombre bastante responsable. Cuando se trata de salir de juerga, lo hace. Pero aprocecha sus salidas para hacer

[164] Ibíd., acto III, *pp. 122-123.*

triunfar la justicia. Así, pues, gracias a él y a sus salidas, la gente pudo descubrir quén era José María Montes. Merced a él también, Águila pudo merecer un esposo honrado, Víctor. Así, no vaciló en hacerse juez y promulgar la siguiente resolución:

> *"SERAFÍN*
>
> *Eso tiene una contestasión que yo no te doy, porque me he lebantao con retemuchísima repajolera educasión estamañana. ¡Ar toro, que aunque es un miura, lo boy a aplomá de un puyaso! Águila, cuñaíta de mi arma, la ley ha desidío que tu único marío en er globo terráqueo es Bicto Saborido y Rebuerta. La ley ha dicho, y punto redondo, como si lo hubiera dicho Blas."*[165].

Y así fue. José M-ª Montes fue echado fuera de la casa de Águila y se quedó Víctor Saborido y Reburta. Por lo que es indudable que el papel actancial de Serafín es determinante en estacomedia. Dicho rol actancial guarda absoluta armonía con el significado del nombre "Serafín" que, según la mitología clásica, alude a la serpiente de bronce usada como amuleto curativo por los judíos en el Arca de la Alianza. Y el papel desempeñado por Serafín Calero es eminentemente reconciliador de en la alianza matrimonial de Águila Esquivel y Víctor Saborido Rebuerta. De donde se deduce que los nombres de los personajes de "Parmeno" no son nunca gratuitos, ni sirven de mero telón embellecedor. Por último, cabría echar una ojeada a la "historia" de Martirio, justamente por su interés cómico en la comedia.

MARTIRIO VEGA

También joven, tiene veinticinco años de edad. Se viste de negro y se cubre los hombros con una mantilla. Esa mantilla y el devocionario que trae demuestran que se dedica a devociones religiosas y sobre todo que se trata de un domingo. Ha sido objeto de conquista amorosa de parte del cantador de coplas y mujeriego José M-ª Montes. De ahí, lo divertido de su vida. Pues contó al pretendiente tuvo cuatro novios, los cuales murieron, cada uno en su momento, en vísperas de la celebración de la boda. Entonces preguntó a José M-ª Montes si quería ser la quinta

[165] Ibíd., acto III, *pp. 125-126.*

víctima. Por lo demás, le dijo que su apodo es "Rip", o "R. I. P."; es decir, "Requiescatimpase", pronunciación vacilante de la frase latina: "Requiescat in pace.", lo que significa: "Descanse en paz." Por el largo sufrimiento debido a esas muertes, se explica su apodo. Y su nombre "Martirio" se corresponde perfectamente con las desgracias que le ocurren. Finalmente, la vida de Martirio se justifica actualmente por su fe y sus devociones religiosas, como la máxima expresión de su resignación ante las desgracias de su vida sentimental.

Tiene poco relieve la vida de **SETEFILLA**, empleada de hogar de Águila Esquivel y Víctor Saborido. Se olvida del resto de la vida para consagrase resueltamente a ese pequeño empleo. Puede decirse que no tiene otra salida, o que sus horizontes vitales son muy limitados. Su vida interior, se exterioriza a través de pequeñas canciones líricas como la que interesa mencionar aquí:

"SETEFILLA

(En el patio, cantando

Ar zeñó der Gran Podé

Lo alumbran cuatro faroles,

Y a mí me están alumbrando

Doz ojos como dos zoles."[166].

4.1.25. Las uvas[167]

4.1.25.1. Noticias de publicación

Las uvas es un drama corto publicado en la Revista Literaria de título LECTURAS. Su estructura es la de los dramas en un acto único.

[166] LÓPEZ PINILLOS, José: Los malcasados. Op. cit., acto III, *p. 111.*
[167] LÓPEZ PINILLOS, José: Las uvas. En LECTURAS, 2.º Semestre de 1929 (faltan el día y el número) pp. 1203-1205.

4.1.25.2. Dedicatoria

No se señala, como sucedió con algnos de sus dramas que ya analizamos.

4.1.25.3. Ambientación social

Burguesía adinerada de nuevos ricos de la ciudad. Está representada por el abogado Luis. Desde una consideración histórica, los abogados pertenecían a la burguesía. Por añadidura, Luisdesempeña cargos políticos, puesto que pronto harán de él ya sea gobernador, ya sea ministro, según las expectativas que se vislumbra a través de sus pláticas con doña Antonia. Recojamos las declaraciones de ambos:

> *"DOÑA ANTONIA*
>
> *-Luisillo, ¿es cierto que te hacen gobernador?*
>
> *DOÑA ANTONIA*
>
> *LUIS*
>
> *-Perdona. No, señora. Me harán ministro. Doña Antonia. -¡Qué país!"*[168]

4.1.25.4. Espacio textual diegético

Una huerta, a orillas del Guadalquivir. Constituye el micro espacio cerrado. El macro espacio diegético abierto es Sevilla. Mientras que el espacio aludido es Madrid.

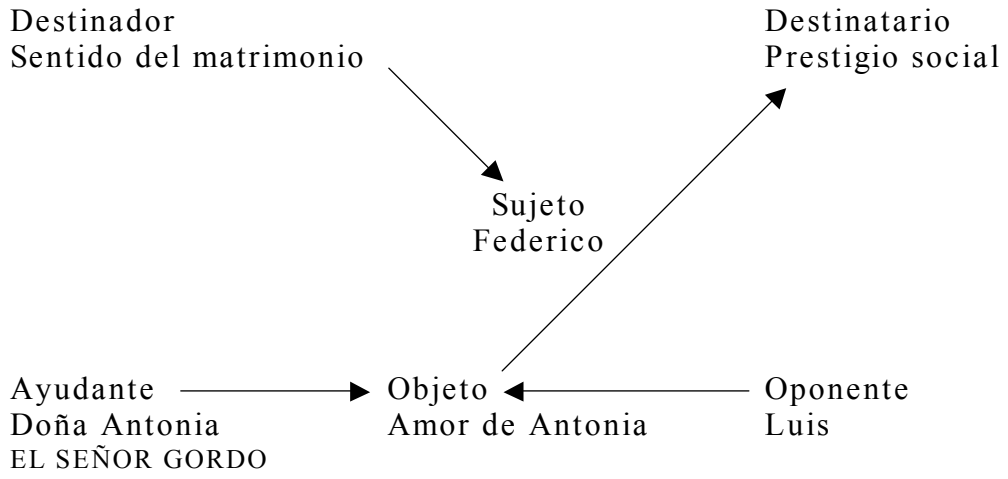
4.1.25.5. Resumen detallado

Luis se había enamorado de Antonia en Sevilla hace diez años. Su relación sentimental duró tres años. Al cabo de ellos, unas desavenencias pusieron fin a

[168] LÓPEZ PINILLOS, José: Las uvas, en LECTURAS, Segundo Semestre de 1929., p. 1203.

su noviazgo. La autora de esta separación fue doña Antonia, madre de Antonia. Para esta mujer, el hecho de que Luis era por entonces un "abogadillo" sin pleitos le abría el camino más desfortunado al lado de su hija. De este modo, por las inclinaciones materialistas, Luis tuvo que dejar no sólo a su compañera sentimental, sino Sevilla. Vivió en Madrid entre tanto y allí, se enriqueció. Parece ser que quiere vengarse de su ex suegra y de su antigua novia; puesto que no se olvida de que lo de no ser rico representaba a los ojos de estos dos personajes como un delito. Vuelve a Sevilla. El estado civil actual de Antonia es que tiene un nuevo novio, Federico. Es un muchacho de veintiséis años de edad. Es rico y guapo. Los celos de Luis no tardan en manifestarse. Entabla una plática cariñosa con Antonia por medio de la cual persuade a persuade a la criatura de que la belleza y la riqueza son los dos ejes de la vida que se interpretan como atributos de los imbéciles. Además, le hace comprender que su actual novio carece de ambiciones, cualidad imprescindible para cualquier ser humano que quiere enfrentarse a nuevos desafíos, y que él encarna. Además, amén de que se ha enriquecido también y se beneficia de cargos políticos. La consideración que la veinteañera sevillana tenía por Federico pronto se eclipsa. La ruptura se produce cuando Federico vuelve de la viña con las primeras uvas del año, la variedad que tiene un sabor tan dulce como el almíbar. Las ofrece a Antonio, como muestra de su amor. Su novia opone una actitud repelente a todo intento de acercamiento que emprende, le trata desdeñosamente, le da un empujón y las uvas ruedan por el suelo. EL SEÑOR GORDO y Doña Antonia, contemplan impasibles el reventón del amor de Antonia y Federico, reventazón pegado por Luis. Es una escena y una historia desgarradoras en las que las uvas desempeñan la función de discordia. De ahí, el título del drama.

4.1.25.6. Esquema actancial



4.1.25.7. **La acción,** en Sevilla, "en una huerta, a orillas de Gualdalquivir

4.1.25.7.1. Tiempo textual diegético

La acción de desarrolla en un día de otoño.

4.1.25.7.2. Esquema actancial

S0: LuIs dispuesto a vengarse de su antiguo amor

F1 Situación inicial: Luis se enamora de Antonia

S1: Relación sentimental Luis - Antonia por tres Años.
F1: Oposición de Doña Antonia
F2: Desavenencia: ruptura de la relación
F3: Luis, humillado, busca refugio en Madrid.

F2 (Desarrollo)

S2: Relación sentimental Federico-Antonia.
F1: Reaparición de Luis en la vida de Antoni.a
F2: Enriquecido, ambicioso y celoso, Luis se venga de su situación anterior contando historias susceptibles de desestabilizar la relación Federico-Antonia.
F3: Relación Federico-Antonia desestabilizada.

F3: Cierre: Venganza conseguida: Luis ha separado a los nuevos novios.

4.1.25.8. Los personajes

Los roles actanciales arriba esquematizados dan origen a la dos tendencias ideológicas que siempre han preocupado a "Parmeno": el conservadurismo y el liberalismo. Doña Antonia su hija y EL SEÑOR GORDO representan la burguesía conservadora, mientras que Luis es la figura paradigmática de la burguesía liberal. Su actitud en contra de la burguesía conservadora queda patente si se tiene en cuenta el desenlace de la acción del drama. Hablando precisamente de personajes, como en los apartados anteriores, los rasgos distintivos nos permitirán aquí conferirle un sentido respecto de las relaciones que tiene con otros del mismo sistema y del mismo nivel. Esta correlación, de acuerdo con el estudio de Hamon[169], da lugar a ejes semánticos que entrañan cuatro niveles diferentes: el nivel corporal, el nivel psicológico, el nivel ideológico y el nivel accional.

[169] HAMON, Philippe: "Pour un statut sémiologique du personajes", en LITTERATURE, n.º 6. París: Seuil, 1972, p. 100.

Es importante, en esta línea, considerar el funcionamiento metonímico y metafórico del personaje, refiriéndonos a sus funciones actanciales antes puestas de relieve.

Tzveutan Todorov asevera que no existe una escritura de "grado cero" o "escritura inocente"[170], que la metonimia es la relación sintagmática -la relación ligada por su pertenencia en el tiempo y el espacio-, que expresa la parte por el todo, con la misma función que la sinécdoque. Por eso, cuando un personaje integra el discurso como lexema, puede aparecer el funcionamiento metonímico de otro personaje y también se produce el mismo proceso con la relación de la referencia del texto.

Por otra parte, la metáfora es la transformación de la palabra e imagen doble o doble referencia-. Este otro significado es aceptable por la comparación con el significado sugerido. Así, la metáfora es la relación paradigmática que selecciona un elemento entre los elementos significativos ligados por la referencia simbólica. Así es como Luis se nos presenta como la metonimia de la todos los que promueven el cambio, mientras que Doña Antonia y sus seguidores son, ni más ni menos, la metonimia de los que defienden la España tradicional.

Por lo tanto, Luis el la metáfora del progresismo, de la intelectualidad y del poder de decisiones; mientras que su antagonista, la la del legado tradicional, del atraso, con especial incidencia en el materialismo. De todo ello, se deduce, una vez, la tensión dialéctica en "Parmeno", lo cual, al sumarse al reste de los componente ya destacados, subraya una unidad interna como técnica dramática.

Por su juventud y su lozanía, Antonia es la metáfora de la belleza, pero también de la ingenuidad.

Hablando de Federico, es la metáfora de incultura, al basándonos en el hecho de que es incapaz de entender que Luis representa un peligro psicológico para él.

EL SEÑOR GORDO es la metáfora de la indecencia, a juzgar por su aspecto exterior desagradable.

[170] TODOROV, Tzveutan: Littérature et signification. Larousse, 1967, p. 97.

Exceptuando a Luis, todos estos personajes son la metonimia de los colectivos que despliegan sus energías en defensa del inmovilismo burgués de finales del siglo XIX y de principios del XX.

Para concluir, diremos que los personajes de este drama corto se construyen a base de binarismos, lo mismo que en las otras obras que analizamos. En otras palabras, puede decirse que se trata aquí de los opuestos ideológicos realismo/idealismo, tan arraigados en la tradición literaturia española, si nos retrotraemos tan sólo a Don Quijote de la Mancha de Cervantes. El realismo está encarnado por el personaje de Doña Antonia, cuyo paralelismo histórico es Atila, figura despectiva y antipática, por su imperialismo y tiranía. Este personaje se desenvueve en oposición al idealismo que tiene como máximo representante a Luis, joven abogado, leído y ambicioso. Las dos fuerzas ideológicas modelan la carga emocional de la acción dramática. El dramatismo se construye complementariamente con elementos simbólicos como son "Las uvas" , idóneo título de esta obra, y símbolo de la discordia. Fijándonos en el desenlace de la acción, la uvas contribuyen a intensificar el momento de clímax del final de la obra, cuya tensión no esta ya floja. Esta conclusión es parcial, en la medida en que sólo está vinculada al análisis de los personajes. A continuación, pasamos dar una lectura de conjunto sobre esta parte sintáctica del teatro parmeniano.

4.2. NOTAS SOBRE LA SINTAXIS SEMIÓTICA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Del análisis sintáctico precedente, pueden inferirse una serie de puntualizaciones indudables, que se aplican al conjunto de las obras dramáticas de López Pinillos, me refiero a los dramas y a las comedias.

Las referencias de publicación y de la dedicatoria de las obras son foráneas al marco propiamente sintáctico, su importancia es ofrecernos el primer conocimiento de cada obra. Además, dichas referencias permiten la actualización del horizonte de expectativas presentado con anterioridad. De una obra a otra, puede comprobar con qué frecuencia se efectuaban los estrenos parmenianos.

El criterio de ambientación es eminentemente social, si bien no se podría dejar de señalar ya sea el ambiente político, que es el trasfondo de todo su discurso, el histórico, el pintoresco, el religioso o el cultural. En esta ambientación social, la oposición burguesía/proletariado es una constante ineludible en todas las obras dramáticas parmenianas. En algunas, sin embargo, se ofrece el enfrentamiento nobleza/proletariado. En otras, sólo encontramos a la clase proletaria. La lectura social que se puede sacar aquí es que pierden importancia los estamentos privilegiados en la Edad Media o en la sociedad española del Siglo de Oro y de la Ilustración, es decir, la aristocracia y el clero. En contraposición, persiste una burguesía potente en el sentido de que ejerce una influencia manifiesta en el proletariado numeroso que preocupa a "Parmeno". De todas formas, los representantes de cada clase figuran en el estudio que realizamos sobre los personajes.

Esa lectura social incide en la política, ya que, la burguesía liberal y, sobre todo, la conservadora, que aparecen en estas obras, era el estamento dominante en el sistema político del Régimen de la Restauración de finales del siglo XIX. La crítica que el dramaturgo hace de la clase burguesa aquí es finalmente una fustigación de aquel régimen político que reimplantó el absolutismo en España después del sexenio democrático que le precedió. En la tercera parte, el desarrollo temático no permitirá ahondar más en este ámbito. Lo que no se podría pasar por alto desde estas páginas es la estrecha colaboración entre la

nobleza y la burguesía de la época que nos ocupa, una colaboración que se explica por el hecho de que los burgueses anhelaban asimilarse a los nobles, o mejor dicho, luchaban por ascender a esa clase social. En Ciencias Sociales. Geografía e Historia, el historiador A. Fernández aborda la relación de las clases sociales en aquel período y apunta, hablando de las clases hegemónicas:

> "*-La nobleza. Esta clase social, en vez de ser desplazada por la burguesía como ocurría en los países europeos donde triunfaban las revoluciones liberales, conservó en España todo su poder.*
>
> *En primer lugar mantuvo su poder económico pues los grandes terratenientes eran nobles. Sin embargo, a finales de siglo, algunas familias, incapaces de incorporarse a las nuevas actividades, el comercio y la industria, tuvieron que vender sus patrimonios. Además, los nobles disfrutaban de un relativo poder político por sus puestos en la Corte de Isabel II y los asientos que se les reserbaban en el Senado.*
>
> *-La burguesía. La nueva clase adinerada, la burguesa, tenía sus centros más importantes en Barcelona y Madrid. En España, los burgueses no se consideraban rivales sino socios de los nobles. En los Consejos de Administración de las grandes compañías aparecían juntos y la mayor ambición de un burgués era ver coronada su carrera de hombre de negocios con un título nobiliario."* [171]

Los grandes terratenientes citados en el fragmentos anterior aparecen claramente en el estudio de la ambientación social que hemos destacado y en el estudio de los personajes que ha sido necesario llevar a cabo como elementos sintácticos. Ellos comparten las dos clases hegemónicas mencionadas en la cita precedente, según su grado de opulencia económica.

Hemos preferido la denominación de "resumen detallado al de "argumento", por una razón que cabe hacer explícita: el conocimienro que se tiene del teatro de "Parmeno" es harto superficial. Para nosotros, un "resumen detallado" resuelve ya la cuestión del contenido de sus obras. El "resumen detallado" es profundo, extenso, y aclaratorio, mientras que el "argumento" ofrece un conocimiento breve de la obra, con lo cual nos deja sumisos en dudas. Por fin, el procedimiento

utilizado nos evita mayores tropiezos al presentar el esquema actancial general de cada obra, en la medida en que de todos los pormenores señalados en él, se infieren los roles actanciales de cada actante. Por tanto, esta elección asegura la incursión en la estructura profunda de la obra.

"Parmeno" mantiene el enfoque binario a nivel del espacio diegético. Hemos visto cómo el espacio diegético obscuro se opone al iluminado en varias obras. Cuando no se da con esos componentes, son de tipo interior opuesto a exterior; cerrado opuesto a abierto; o, como se ha visto también, espacio señalado opuesto al espacio aludido. El tiempo diegético no escapa a esta característica. Tenemos las oposiciones siguientes: mañana opuesta a tarde; alba opusta a anochecer; sol opuesto a sombra; calor o verano opuesto a frío o invierno. Esos dualismos se amoldan a la lucha ideológica que conforma el universo dramático de "Parmeno": cultura/incultura; progreso científico/atraso científico; la España hegemónica/la España decadentista, oposición que podría interpretarse como el resultante del poder burgués sobre el proletariado agrícola; o, en política, conservadurismo/liberalismo, por referirnos a unos ejes impactantes en "Parmeno".

Espacio y tiempo diegéticos por una parte, personajes y ámbito social por otra, guardan una perfecta armonía entre ellos. No existe mucha diversidad ni espacial, ni temporal en el teatro de "Parmeno", sino más bien una tendencia a la unidad clásica, cuando la hay, tiende a condensarse. Por lo que podría decirse que "Parmeno" es un clásico moderno. Esto es un atributo que le plasma en los mismos binarismos que venimos destacando sobre tres actos, el espacio diegético suele variar en uno, quedándose idéntico en los dos restantes. El tiempo se condensa, generalmente, entre tres días y una semana, o en dos semanas en otras obras. Es la menor y más seguida unidad temporal en "Parmeno". La mayor unidad temporal es de dos años, que escasea en sus obras.

---

[171] FERNÁNDEZ, A. y otros: Ciencias Sociales. Geografía e Historia. Barcelona: Ediciones Vicens Vives, S. A., 1998, pp. 118-119

En lo referente a la acción, no se rompe esa tendencia a la unidad, lo cual confiere uniformidad a todos los elementos sintácticos de las obras dramáticas de "Parmeno".

La acción, analizada desde la óptica tripartita tal como nos la presenta José Luis García Barrientos, permite desentrañar las obras dramáticas de "Parmeno" en relación con el aspecto sintáctico.

En efecto, en Cómo se comenta una obra de teatro, García Barrientos, dejando de lado la definición en el "sentido amplio" que nos proporciona del concepto de acción, sentido que remonta a la Poética de Aristóteles, se detiene al "sentido restrictivo" y lo valora como sigue:

> *"La acción, en el sentido restrictivo que ahora le damos, se define por la siguiente estructura triple: 1) una situación inicial, 2)la modificación intencionada de dicha situación por la acción del personaje, y 3) la situación final modificada."* [172]

Este esquema se aplica adecuadamente a las obras dramáticas de "Parmeno", como lo demuestra el trabajo realizado en el capítulo anterior, y permite una mejor profundización de la obra de dicho dramaturgo. En su teoría, García Barrientos nos ayuda a entender mejor el concepto de "situación" en su siguiente definición:

> *" Entendemos por "situación" la estructura o la constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los pesonajes, en un momento dado - cortesincrónico o "estado" - del devenir dramático."*[173]

Las "situaciones" destacadas o "funciones" están contenidas en la macrosecuencia o "Secuencia -cero (S0), tal como Fabián Gutiérrez Flórez la recomienda en su teoría para el análisis sintáctico de la obra teatral (op. cit.). Las obras dramáticas de "Parmeno" encajan holgadamente con las normas propuestas por ese teórico:

> *" Numeraremos como Secuencia-cero (S0) a esa macrosecuencia que abarca la obra en su totalidad, dentro de la cual se hallarán contenidas todas las demás secuencias que encontremos en el texto de la obra, las que se presentarán lógicamente subordinadas a aquella a través de una relación por enclave, por cuanto estas*

---

[172] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta una obra de teatro. (Ensayo de Método). Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2001, p.73.
[173] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta una obra ... Op. cit.

secuencias suponen un desrrollo de la macro secuencia general (nacen de la F2 de S0).

Numeraremos el resto de las consecuencias con los sucesivos números cardinales (S1, S2, S3, etc.), de acuerdo con su sucesión lógico-temporal en la obra que analicemos.

Al establecer las secuencias de la obra (además de las relaciones que operan entre ellas) quedan ya precisadas, al mismo tiempo, las funciones nucleares que las constituyen (F1, F2, F3), y no aisladas, sino atribuidas a la correspondiente fuerza actancial que las realiza.

Sólo quedaría, desde el enfoque diegético, la determinación de las funciones secundarias, que deben ser presentadas en este momento, y según su orden de aparición dentro de la secuencia en que se hallan."[174]

En todas las obras dramáticas de "Parmeno", hemos aplicado ese esquema al estudio de la acción, haciendo resaltar a cada paso la macrosecuencia (S0) y las funciones nucleares, dado que nos dan las claves de la tercera parte dedicada a la valoración temática. Así, pues, en cada obra analizada, S0 nos ofrece no sólo el tema central de dicha obra, sino el sentido general de la misma.

En términos generales, con ayuda de la S0, puede decirse que "Parmeno" trata dos problemas principales en sus obras. Por una parte, plantea el problema de la burguesía como fuerza y poder inmovilistas, y por lo tanto, antiprogresistas, lo cual le lleva a formular el concepto de honor a partir del tema de honra que se plantea dentro de esta clase. En varios esquemas actanciales realizados sobre las obras dramáticas de "Parmeno", basta con echar un vistazo a la flecha orientada del sujeto al objeto para ver la existencia del mencionado tema de honra. Y por otra parte, plantea la problemática de la clase proletaria en general y de las masas obreras en particular, que deben ser liberadas de las ataduras tradicionales que les dejan regazadas frente a la evolución universal. Por eso, están perpetuamente en lucha contra las clases burguesas. No existe una separación absoluta entre esos dos ejes ideológicos, sino que vienen planteados de forma simétrica en cada obra. No obstante, el primero predomina en las comedias y los dramas urbanos, mientras que

[174] GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Op. cit.,

el segundo, en los dramas rurales. Los temas secundarios están en estrecha vinculación con esos dos centrales; todos ellos serán escrutados en la tercera parte que reservamos a la semantización más amplia del teatro de "Parmeno".

Tratándose de las dos formas de construcción de una acción que presenta García Barrientos en su citado estudio, es decir, la "cerrada" y la "abierta"[175]. En las obras dramáticas que nos ocupan la acción tiende más bien a ser "cerrada". La acción será "cerrada" cuando tienda a la unidad, a la concentración de todos sus componentes. En cambio, será "abierta" si tiende a la diverssidad, la expansión, la mayor libertad. Ésta última tendencia no es la de la acción de las obras dramáticas de "Parmeno". Puesto que hemos visto cómo el espacio diegético, el tiempo y los personajes funcionan para cumplir relativamente el principio de unidad. En el capítulo que sigue, veremos también cómo el lenguaje contribuye a reforzar esa tendencia , gracias a la uniformidad estilística sobre todo. No tenemos que dejarnos arrastrar por los mínimos cambios de lugar o de tiempo. Nos fijamos en el hecho de que las principales unidades clásicas, de acción, lugar y tiempo admitan pocos cambios para hablar de una acción "cerrada". Es ése el caso de las obras dramáticas de nuestro estudio. Los personajes deben cumplir esa característica también. En las obras de "Parmeno", del acto I al III, pasando lógicamente por el II, no suelen producirse cambios de personajes, es decir, de figuras. Los mismos personajes llevan a cabo la acción iniciada en el acto I. Por lo menos, eso resulta patente hablando de los personajes principales del teatro de "Parmeno".

Los esquemas actanciales presentados a base del modelo grimasiano mantienen la riquísima tensión centrípeta. Primero porque ese modelo encuentra un mejor ámbito de funcionalidad en sus obras dramáticas, si se tiene en cuenta el trabajo antes realizado por obra. Y segundo porque el parecido entre esos esquemas actanciales que hemos realizado es nítido. Por ejemplo, en cada una de dichas obras, la flecha

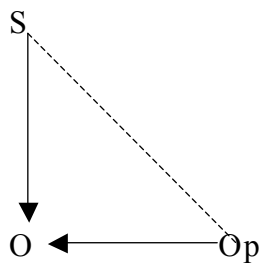
---

p. 130

[175] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta una obra ... Op. cit., p. 77.

del deseo, situada en el eje semántico sujeto-objeto del deseo, se orienta generalmente a servir uno de los dos ejes ideológicos destacados: o el inmovilismo burgués, o el proceso de liberación/emancipación del proletariado.

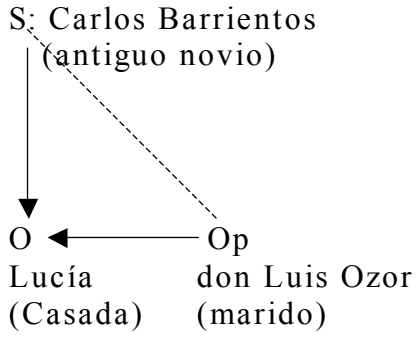
Para mostrar que la tensión centrípeta se da también con los temas, basta con poner el ejemplo de la relación sentimental que, en casi todas las obras dramáticas de "Parmeno", sigue el esquema del triángulo amoroso ampliado a cuadrilátero. Cualquiera que sea la obra que examinemos donde la relación sentimental se plantea con algún relieve, ese esquema resulta ser un denominador común del teatro de nuestro dramaturgo. Por eso, hemos recurrido al triángulo activo propuesto por Anne Ubersfeld que es, entre los tres triángulos actanciales que esta esa autora presenta en Lire le Théâtre[176], el que se adecua a nuestro estudio. En efecto, dejando de lado el triángulo psicológico y el ideológico que no cuajan aquí, Ubersfeld da la forma del triángulo activo como sigue:



La explicación de Ubersfeld es juiciosa y contundente: este triángulo demuestra que la rivalidad amorosa, familiar o política se plantea con extrema gravedad. En tal caso, el oponente se pretende impedir la realización del deseo del sujeto.

Ejemplo de Cómo el humo de "Parmeno", drama en tres actos que analizamos con anterioridad, es ilustrativo. El triángulo activo del tema amoroso es el siguiente:

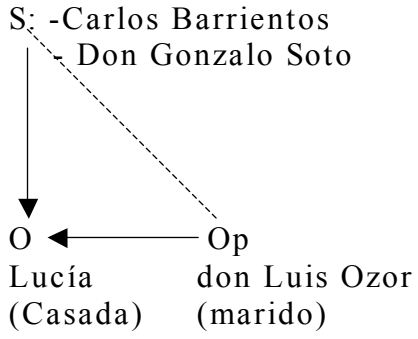
[176] UBERSFELD, Anne: Lire le Théâtre. Op. cit., pp. 85-86.



COMENTARIO 1.º

Don Luis Ozor es el marido de Lucía. Pero ésta no le quiere. Sigue queriendo a su antiguo novio, Carlos Barrientos, que reaparece en su universo femenil y coquetea con ella. Se ha formado el triángulo amoroso. Don Luis Ozor ve la honra de su familia amenazada y se pone a perseguir al amante Carlos, convertido en su rival mortal. Por lo tanto, la exposición de Ubersfeld queda válida en este caso.

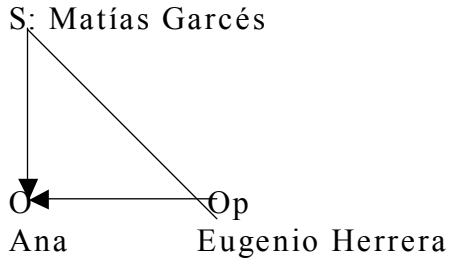
Ese triángulo actancial se extiende a cuatro actantes cuando descubren a don Gonzalo Soto como otro pretendiente de Lucía. La amenaza de la honra familiar de don Luis Ozor se duplica. El triángulo, ampliado a cuatro elementos, es el siguiente:



COMENTARIO 2.º

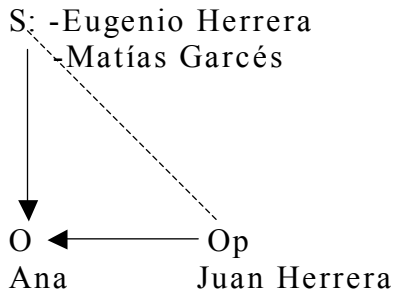
El triángulo activo, llamado también por Ubersfeld triángulo conflictivo, significa que entraña la acción. Efectivamente, don Luis Ozor se empeña en defender la honra de su familia, contra dos rivales y ante una mujer que ya le manifiesta su contrariedad. La acción se ha iniciado y sigue ya su curso. En don Luis Ozor, el sentido elevado de matrimonio y la idea de venganza que le animan aumentan con fuerza los riesgos de conflicto amoroso.

Un segundo ejemplo bastaría para demostrar la uniformidad temática con los demás componentes partiendo precisamente del amor en "Parmeno". Cualquiera que sea la obra considerada, si el tema del amor tiene importancia en ella, el triángulo actancial de la forma activa se aplicará a su esquema. Embrujamiento es uno de los casos particularmente interesante. En este drama, Ana está enamorada de su primo Eugenio Herrera. En las mismas circunstancias, el terrateniente Matías Garcés manifiesta su atracción hacia ella. Eugenio, que se ha enterado de lo de Matías, rompe su amistad con él y se convierte en su enemigo más peligroso. El triángulo amoroso de forma activa es el siguiente:



COMENTARIO 3.º

El cuarto elemento actancial surge cuando Eugenio hiere de gravedad a su rival y se refugia en Portugal. Por indicación del cura del pueblo, Juan Herrera, padre de Eugenio y tío paterno de Ana, se casa con ella, porque la muchacha está embarazada de Eugenio, pero no se han casado todavía. Evitar la deshonra familiar haciendo que el niño nazca dentro de un matrimonio ha llevado al cura a mediar para que Juan se casase con su sobrina y futura nuera. Parece mentira que aquello haya sucedido de ese modo, pero es una realidad dentro de la familia de Juan Herrera. Eugenio vuelve de su exilio y, ante la conducta de su padre, le manifiesta su odio y su rivalidad. Ana y Eugenio se quieren. El triángulo amoroso ampliado a cuadrilátero se presenta del siguiente modo:



COMENTARIO 4.º

El suicidio de Ana, que no ha podido soportar las acusaciones de su amante Eugenio, pone fin a la enredada situación.

Tratándose del tema amoroso, recordamos que esos triángulos activos pueden aplicarse a la mayoría de los dramas o de las comedias de "Parmeno". De ahí, la función centrípeta. De ahí también, la función de uniformidad temática con los demás componentes del teatro del autor que nos ocupa. Cabe pasar a examinar el aspecto relacionado con el estilo parmeniano para ver en qué medida guarda la armonía con los demás elementos sintácticos. Es el objeto del capítulo que desarrollaremos a continuación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.3. EL ESTILO DRAMÁTICO DE "Parmeno", EL DIÁLOGO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte del estilo de "Parmeno" ha sido presentado en los parlamentos que hemos citado en el momento de hablar de los personajes como componente sintáctico. Sin embargo, ha sido un estudio de carácter implícito, porque de lo que se trataba era en el fondo estudiar las relaciones sintácticas que se producían entre los personajes y su psicología. Por tanto, vamos a analizar de forma explícita algunos aspectos que presentan una funcionalidad dramática relevante dentro de este tipo de teatro. Con todo, en primer lugar, comenzaremos refiriéndonos al criterio de la definición del concepto.

La Real Academia Española en su Diccionario de la Lengua Española se basa en la etimología de esta palabra:

> "*estilo. Del lat. Stilus, y este del gr. ⑨⓪❶②o⑩). m. //Punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas. //... //3. Modo, manera, forma de comportamiento. "Tiene mal estilo." //4. Uso, práctica, costumbre, moda. //5. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador. El estilo de Cervantes. //6. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini. //7. Conjunto de características que individualizn la tendencia artística de una época. El estilo neoclásico. //8. Gusto, elegancia o distinción de una persona o cosa. Pepa viste con estilo. //etc."*[177]

Por su parte, María Moliner, en su Diccionario de Uso del Español, define el término como:

> *"Modo personal de escribir que caracteriza a un escritor. Manera de hablar o de escribir característica de los distintos géneros literarios o de los distintos usos del idioma: 'Estilo epistolar [narrativo, oratorio, familiar]´. Cada manera de hablar o escribir calificable de cualquier modo. Modo personal que caracteriza las realizaciones de un artista de cualquier clase."*[178]

De hecho, hablar del estilo de un escritor, especialmente cuando nos referimos como aquí al género dramático, no solamente es hablar de la manera de escribir del autor, sino, sobre todo, a la manera de hablar de los personajes que viven en sus obras y llevan a cabo determinadas acciones. Más allá del personaje, puede tratarse del habla de los actores si pensamos en el ámbito de la representación escénica.

---

[177] Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española (Tomo I). Madrid: Espasa-Calpe, (Vigésima segunda edición) 2001, p.998.

Esto significa que para hablar del estilo en teatro debemos analizar el diálogo dramático, noción que define ampliamente García Barrientos:

> *"Tal como hemos empleado el término hasta aquí, entendemos por diálogo cualquier manifestación "mediante palabras", que es su sentido etimológico*
>
> *[...], No la "plática entre dos o más personas", que es su sentido corriente en español según el diccionario académico y mucho menos la "charla entre dos", resultante de una falsa etimología. Así, el diálogo dramático abarca, en efecto, todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronuciadas en él. sin excepción; de manera que, lo mismo el monólogo y el soliloquio que el coloquio, el aparte y la apelación al público son manifestaciones o formas particulares del diálogo."*[179]

El carácter abarcador de esta deficición de diálogo nos conduce a afirmar que hacer resaltar el estilo de "Parmeno" en sus obras teatrales no es otra cosa que ocuparnos de su diálogo. Claro está, nos interesamos ante todo por aquellos aspectos que avalan la demostración de la hipótesis de función centrípeta del teatro que dejamos pendiente más arriba. Es decir, la demostración de que "Parmeno" sigue una línea dramática principal a la que se subordinan las accesorias. En otras palabras, ¿en qué medida el diálogo dramático responde a la tendencia a la uniformidad y a la unidad respecto a los componentes ya analizados? Es de esta cuestión de la que nos ocuparemos en este capítulo.

Sirva de recordatorio el "corpus" presentado en la primera parte, y, sirvan también aquí las cuestiones aludidas con respecto al estudio del lenguaje de La red. caracterizado fundamentalmente por presentar un registro popular consistente en un punto de contacto con el presente apartado. El hecho de que en ese drama "Parmeno" utiliza un lenguaje especialmente popular o coloquial es un punto de contacto con este apartado. Como podremos comprobar en el resto de obras, el registro es eminentemente coloquial. Este lenguaje respeta el decoro de los personajes, toda vez que es el reflejo de su nivel cultural, pues la

---

[178] MOLINER, María: Diccionario De uso Del Español. Op. cit.
[179] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta una obra de teatro. (Ensayo de Método). Op. cit. p.62.

mayoría de ellos son gente del pueblo. Recuerda la incultura de la gente de campo, medio al que pertenecen los personajes de ese drama. Este lenguaje desempeña la función caracterizadora tal y como Michelet la puso de manifiesto:

> *"El genio más íntimo de cada pueblo, su alma profunda, está sobre todo en su lengua."*[180]

Sólo personajes leídos, como el juez don Germán, emplea un lenguaje culto. (El mismo que el del texto secundario o el de las acotaciones). Ese binarismo estilístico de La red se observa funcionalmente en las demás obras dramáticas de nuestro autor. La parte del diálogo dramático que vamos a analizar a continuación está relacionada ampliamente con el lenguaje popular, y, sólo de forma restrictiva con el lenguaje culto.

4.3.1. EL LENGUAJE POPULAR

Es de interés notable subrayar, antes de desarrollar este apartado, que existe una diferencia entre el lenguaje popular y el lenguaje coloquial. Miranda la destaca en los términos siguiente:

> *"En términos técnicos, la diferencia entre ambos conceptos se puede considerar diciendo que **'popular'** es un nivel de **lengua**, mientras que **'coloquial'** es un nivel de **habla**. El lenguaje popular es un dialecto social y está determinado por las características socioculturales del hablante; sin embargo, el coloquial es un registro elegido por el usuario en función de la situación en que se produce el acto de comunicación."*[181]

El lenguaje popular como "nivel de lengua" es el que analizaremos en las líneas que siguen, porque participa de la problemática social que demostramos a través de los dramas de "Parmeno". No obstante, aunque no es lo mismo hacer

---

[180] Jules Michelet es un insigne historiador francés del siglo XIX. Doval recoge su cita que expresa la estrecha relación del pueblo con su lengua: la lengua es el mejor instrumento de transmisión de los valores de un pueblo. (Vid.) DOVAL, Gregorio: "Lengua y lenguaje", en Diccionario General de Citas. Madrid: Ediciones del Prado, 1994, p. 196.

[181] MIRANDA, José Alberto: Usos coloquiales del español.(1.ª ed.) Salamanca: Ed. Colegio de España, 1992, p. 17.

referencia al lenguaje popular que hablar del lenguaje coloquial, no podremos evitar de aludir a este último, sobre todo a la hora de caracterizar el habla de cada personaje.

4.3.1.1. LOS REFRANES

Los refranes tienen una importancia singular en "Parmeno". Muy a menudo, los personajes recurren a ellos en determinadas situaciones para apoyar sus ideas y sus sentimientos. Tienen un sentido general y permanente. Por lo tanto, constituyen un medio de transmisión de la ideología y la sabiduría populares, así como de los valores tradicionales. Miguel Mir pone de manifiesto la importancia de los refranes en el lenguaje popular en España:

> *"Cada día parece más inabarcable la inmensa floresta del refranero español. En este almacén de la sabiduría popular se exhiben la imaginación, el ingenio y la severidad junto al gracejo, la ironía y la meditación; pocas tiendas literarias-sí: literarias- han sabido ofrecer a tan variado público tan inimaginables productos. [...] El refranero vive en la memoria y se recrea en su territorio, transcribirle es ahormar con la letra la esencia del sentir; cualquier recopilación parece el Libro de Registro de la inteligencia práctica, en medio de una Antología siempre reconocemos parte de lo que aprendimos o de lo que nos falta por aprender sin el esfuerzo del reconocimiento: "a buen refrán, mejor galán""*[182]

En El vencedor de sí mismo, primer drama de "Parmeno", don Ramón utiliza el refrán o aforismo "Decir la verdad monda y lironda" para decir a su hermano don Andrés que, a sus sesenta años, ya no tiene suficiente fuerza para seguir llevando la actividad de la caza como hace unos unos años. Para potenciar el carácter verdadero de ese cambio le dice con énfasis:

> *"¡Quia!* ***Digo la verdad monda y lironda***[183]*.no resisto como tú Andrés. He dado un bajón tremendo... Créeme."*[184].

---

[182] MIR, Miguel: "Prólogo", en Vocabulario de refranes y frases proberviales. (Prólogo de Miguel Mir, ed. De Víctor Infantes). Madrid: Visor Libros, 1992, p. V.

[183] Lo subrayado es nuestro. Para localizar fácilmente el refrán, procederemos de ese modo. Recordamos que no volvemos a citar a pie de página las obras de Pinillos, dado que las hemos clasificado en la primera parte del trabajo y volveremos a presentarlas a en la bibliografía final. A lo largo del trabajo, sólo citamos el título y la página.

Cabe señalar que este tipo de refranes que presentan formas fijas, como la asonancia o la consonancia, desempeñan una función estética en el lenguaje y consagran las formas fijas de las frases o de los versos a través de los cuales se expresan. También este mismo fenómeno permite una fácil memorización del refrán.

Buscando expresar la realidad sin tapujos, Bartolomé se vale del dicho popular "Llamar al pan, pan, y al vino, vino" en Hacia la dicha, para persuadir a su interlocutora, Gloria, de que le diga la verdad sin rodeos, esto es, asunto, con toda claridad y sin ambages. Bartolomé tiene cincuenta años de edad y está enamorado de Gloria, una muchacha veinteañera que rechaza que juzga desigual. Gloria es tan fina en sus modales que elude la cuestión. De este modo, Bartolomé, impaciente por escuchar la sentencia de su aventura amorosa, puntualiza:

> *"BARTOLOMÉ*
>
> ***El pan, pan, y el vino, vino**. Déjate de hipocresías.*
> *GLORIA*
> *No; asqueroso, lo que se llama asqueroso, no es usted.*
> *BARTOLOMÉ*
> *(Satisfecho.) ¡Ah!*
> *GLORIA*
> *Sino que **cada cual tiene su tipo** ... aquí. (En la frente.)"*[185].

Habría que hacer referencia al hecho de que es sobre todo la gente mayor la que utiliza los refranes. Los casos señalados ilustran tal aseveración. Lo cual quiere decir que los verdaderos detentores de la sabiduría popular transmitida mediante los refranes están representados por las personas de edad. Además, se trata de personajes que habitan en el ámbito rural. En cualquier caso, se vincula el empleo de los refranes a la experiencia vital del individuo.

Un ejemplo todavía más claro se da en El burro de carga. En esta comedia, el que es "El burro de carga" es Sabas, primogénito de Ignacio Cabrejo y de Ana. Sabas es capitalista y tiene cuarenta años. Sigue siendo soltero, porque su familia vive de él y no quiere que se case, por esa razón. Lleva en sus espaldas la "carga" de toda la familia. Un día,

---

[184] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., acto I, *p. 7.*

decide romper con las ataduras familiares y echa en cara a su madre Ana el refrán según el cual "***El buey suelto bien se lame***". Sabas aquí muestra su oposición a la idea recordada en el refrán, que promueve la libertad como algo agradable. Harto de vivir soltero, critica la libertad de la soltería y entablando el siguiente diálogo con su madre:

> *"SABAS*
>
> *Sentíamos... cierta inclinación. ¡Qué demonios,* ***eso del buey suelto*** *es una tontería! ¡Amarrado he vivido yo siempre, y tan a gusto. Y ella [...]*
>
> *ANA*
>
> *Ella [...] ¿es Linita?*
>
> *SABAS*
>
> *¿Quién va a ser, madre? [...] Ella me había enamorado, y yo no la disgustaba. Y como alguna vez teníamos que confesarnos, y como hoy hubo bromas sobre si nos entendíamos o no, pues...*
>
> *ANA*
>
> *(Con retintín.) Ya, ya. (Secamente.) Acaba."*[186].

Como se puede notar, Sabas no ha dicho completamente el refrán. Lo hemos transcrito más arriba por completo. A través de este refrán, podemos comprobar su funcionalidad en el drama: no sirve para apoyar una idea, sino para criticar una costumbre. El refrán también puede ser utilizado, como instrumento de crítica.

Recordemos también la novela del escritor de enjundia, José María de Pereda, de título proverbial: **El buey suelto...**[187] En ella, el autor critica las libertades que Sabas rechazaba en el texto de "Parmeno". Efectivamente, tanto en el caso de Sabas en El burro de carga como en el del narrador de El buey suelto..., el refrán emplea para criticar costumbres, hábitos populares que tienen sus raices en la tradición española.

---

[185] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., acto II, *p. 44.*
[186] LÓPEZ PINILLOS, José: El burro de carga. Op. cit., acto II, *pp.250-251.*
[187] PEREDA, José María: El buey suelto... Buenos Aieres: Editorial Sopena Argentina, S. L., 1878.

En La casta, Pepa recuerda a su abuelo Tío José Lajín el siguiente proverbio, "Cada gallo manda en su corral" en la siguiente réplica:

> *"PEPA*
> *(Agria.) Allá ellos. Pa mí el que traiga desigencias...* ***Cada gallo manda en su corral.***
> *TÍO JOSÉ*
> *¡Auténtico!"*[188].

El contexto nos indica que Tío José está inquieto por saber si sus huéspedes se sentirán satisfechos o no. La nieta le da a entender que los invitados tienen que conformarse a las condiciones de vida de quien les acoge, porque es dueño de su casa, del mismo modo que ellos lo son en las suyas. El proverbio, que es sentencioso como los demás, suscita la admiración del abuelo. Se desprende de este proverbio una función didáctica, ya que transmite una enseñanza moral.

otra sentencia de valor proverbial semejante es la que en Las ratas nos proporciona el celibérrimo escritor Miguel Delibes. En efecto, el alcalde Justito pretende echar al personaje llamado el Ratero de su cueva, si bien el resultado del pleito resultó ser: "***el Ratero era dueño de su cueva***". Siguiendo la narración, podemos leer lo siguiente:

> *"Por si esto fuera poco, el José Luis, el Alguacil, le hizo ver un día al Justito la imposibilidad de volar por las bravas la curva del Ratero. El José Luis, después de un prolongado parlamento con el Juez de Torrecillórigo, llegó a la conclusión de que* ***el Ratero****, sin soltar una peseta,* ***era el dueño de su cueva****."*[189]

Y muy cerca de nuestro Pinillos, pero años atrás, el personaje el Cano dejaba al mundo una sabiduría de parecido alcance, en Juan José, de Joaquín Dicenta. El personaje de Juan José representa a un obrero que tuvo graves problemas con el empresario que lo empleaba. Fue encarcelado por su causa. En la cárcel, Juan José encontró a un prisionero, el Cano, personaje amplia experiencia. Trabó amistad con él. Ante las inquietudes del joven prisionero, el Cano se propone aconseparle como podemos comprobar en los parlamentos que recogemos a continuación:

---

[188] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., acto I, *p .8.*
[189] DELIBES, Miguel: Las ratas. Barcelona: Destinolibros, S. A., 1995, p.119.

"CANO.

... Lo seguro es que te encuentras solo y que debes pensar en algo.

JUAN JOSÉ.

¿En qué... ¿En mi desgracia? ... ¿En el presidio que me espera?...

CANO

El presidio no es tan malo como paece, así, visto de golpe, la primera vez que se entra en él. el que tie valor, y puños, y no es tonto, pue hacerse el amo, y el amo está bien en cualquier parte; en la cárcel, como en su casa; en su casa, como en un monte, y en un monte, como en un trono. La cuestión es mandar. ***El demonio vive en los infiernos y es rey****... Tú también puees vivir a gusto en presidio, y buscártelas cuando salgas de él."*[190]

Este tipo de refrán hace resaltar y valorar la idea de que cada individuo, cada sociedad o cada país presenta su propia autonomía y tiende a la autogestión en su propio contexto. Es un ideal, en teoría. Pero, en la práctica, puede decirse que puede considerarse como una especie de ley para el mundo en virtud de la cual todos los países deberían inspirarse para elaborar las relaciones que existen entre ellos. Varios países sufren la influencia negativa de otros y actitudes como éstas deberían encontrar su mejor ámbito de aplicación en cada país para el bienestar de todos.

La función de estos proverbios y refranes no debe limitarse a su carácter lúdico para ociosos lectores. La sabiduría contenida en ellos nos parece, por consiguiente, de sumo interés.

Volviendo a las obras dramáticas de "Parmeno", el caso de La casta reviste también un especial interés. En ella, Jesusa regaña a su hija Pepa por haber reñido con su cuñada Clara Valdemar. Para aconsejarle tolerancia y paciencia, recurre discursivamente al refrán

[190] DICENTA, Joaquín: Juan José. (Edición de Jaime Mas). Madrid. Cátedra, 1982, p. 141. (Drama en tres actos y en prosa, estrenado el 29 de octubre de 1895, en el Teatro de la Comedia.).

"***Poner buena cara [a algo o a alguien]***". Así, sucede en la réplica que recogemos a continuación:

> *"JESUSA.*
>
> *Y porque à ti no te guste, ¿me voy yo á re regolver contra ella?... ¡Estaría bonito! No me ha enamorao ni nos entendemos; pero cierro los ojos y* ***pongo buena cara****, que es mi obligación."*[191].

Es cierto a lo largo de la obra se observa una gran incompatibilidad de carácter entre Jesusa y su nuera Clara Valdemar, si bien la suegra lo aguanta todo, sin escandalizar. Aconseja esta actitud de tolerancia a su hija Pepa, que se pasa el tiempo peleando con Clara. Ese mismo concepto se expresa con otro refrán: "***Hacer de tripas corazón***", que aparecerá posteriormente en La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela. El protagonista, Pascual Duarte, fue encarcelado por los múltiples crímenes que había cometido. Su vida en la cárcel pasó rápidamente porque se portó bien, esforzándose por olvidar el cumplimiento de una pena. Su buen comportamiento facilitó su liberación. Para expresar esa situación, utiliza el refrán arriba señalado, "Poner buena cara a algo o a alguien". El fragmento es éste:

> *"Tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura, ... Pero me porté lo mejor que pude,* ***puse buena cara al ma tiempo****, cumplí excediéndome lo que se me ordenaba, logré enternecer a la justicia, conseguí los buenos informes del director..., y me soltaron; me abrieron las puertas; me dejaron indefenso ante todo lo malo.*[192]

Ateniéndonos a trás obras, observamos que es prácticamente imposible encontrar algún texto en el que no se utilicen los refranes. En El pantano, Juan se ve envuelto en una situación delicada a la que se ve implicado uno de los criados de la casa, Ángel. Éste, después de darse cuenta de su culpa, pide perdón a Juan, a su manera, claro está. Para ello, recurre a dos refranes "*El hombre es el hombre*"; y "*El que tiene boca, se equivoca*". Veamos los pasajes:

---

[191] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., acto I, *p. 10.*
[192] CELA, Camilo José: (1942) La familia de Pascual Duarte. Barcelona: Destinolibro, 2000, pp. 151-152.

"JUAN

(Cogiendo el dinero de manos de doña Carmen y entregándoselo. (Indicándole la puerta.) Ande.

ÁNGEL

(Turbado.) Es que yo... tengo que decir...

JUAN

Nada. Es inútil.

ÁNGEL

Inútil, no es. Yo... sin ofender lo poclamo...
Comprendo que he ofendido. ***El hombre es el hombre****, y* ***el que tie boca****... ya sabe usté el reflán. De mó y manera, que si por custión de más ó de menos vino - que eso no viene al caso-falté yo, pos también lo poclamo."*[193].

Estos refranes, que forman parte del registro popular y coloquial, están en perfecta armonía con la dicción de los personajes, muy defectuosa, como queda perceptible. Es un lugar común en las obras dramáticas de "Parmeno" y ello subraya, ante todo, una problemática cultural, que es uno de los horizontes temáticos que preocupan a este dramaturgo. De nuevo, estamos ante una tendencia a la uniformidad y a la homogeneidad estilística, puesto que los datos puestos de manifiesto constituyen un vínculo común a casi todas las obras que examinamos.

Al recorrer las páginas de A tiro limpio, nos deleitamos con la sabiduría que Manolito "El Bruto" recuerda a Salud. Es una transmisión que se realiza de padres a hijos, y que subraya una evolución de la condición humana, de lo mejor a lo peor, y ese fue su caso:

"MANOLITO

*Eza pregunta, que ez mú naturalízima, ezige una ezplicación. Yo me he criao bien, porque mi padre y mi madre zabían aquer refrán de que "****Ar mozo nuevo, pan y güebo, y andando el año, pan y palo****". Pero me he criao en la pobreza, y zi la pobreza no ez una dezhonra, ez una tijeriya que le corta laz alaz al aguilucho máz brabo, y un tapón que dejaría mudo á Caztelá que rezucitara. Y azín he trampeao yo hazta hoy: con laz alaz de una zandía y con la locuencia de un mozcardón."*[194].

[193] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Op. cit., acto II, *pp. 35-36.*
[194] LÓPEZ PINILLOS, José: A tiro limpio. Op. cit., acto II, p. 78.

Las prácticas mágicas con las que José María dejó desmayada a Águila Esquivel en su propia casa le llevan a establecer que existen armas psicológicas que hacen más daño que las materiales. Se apoya también en el diluvio de insultos con los que esa mujer busca humillarle. He aquí cómo se enfrentan:

> *"ÁGUILA*
>
> *¡Suerta! ¡Piyo! ¡Ladrón! ¡Embustero! (Separándose de él.) ¡No, no eres simbergüensa: eres más!*[195]
>
> *JOSÉ MARÍA*
>
> *Bien dise er refrán que <<**la lengua no tiene huesos , pero los rompe**>>; porque no me has dejao uno sano con tus insurtos."*[196].

Cabría observar que además de refranes, los insultos constituyen una de las características del lenguaje empleado por los personajes parmenianos. De acuerdo con la explicación de Miranda, la expresión injuriosa puede "*dar lugar a un valor significativo de distanciamiento o de desprecio*"[197]. De los insultos que Miranda trata, "*sinvergüenza*" es uno de los más despectivos. Águila lo emplea en Los malcasados no sólo para humillar a su marido, sino para expresar su odio hacia él. Estos insultos dan finalmente pie al tipo de jerga que Miranda llama "germanía"[198]. Permite comprobar las circunstancias físicas y morales del personaje.

---

[195] Celdrán estudia el valor de estos insultos en su Inventario General de Insultos. En lo que a "pillo" se refiere, dice lo siguiente: "Pillo es tanto como pícaro, sujeto sin crianza, que carece de modales; individuo desvergonzado, sagaz y astuto [...] El término ganó en popularidad a partir de finales del siglo pasado. En 1905 aparece en las letras de cuplés como "La gatita blanca", que cantaba Julia Fons. "ladrón" es tan despectivo como "pillo". Celdrán lo define como "individuo que hurta o roba." Además, dice que es término utilizado en castellano desde los orígenes del idioma. Celdrán precisa que un "sinvergüenza" es un "bribón; pícaro desvergonzado que no se recata de cometer villanías y caer en bajezas; persona que carece de rubor." (Vid.) CELDRÁN GOMARIZ, Pancracio: Inventario General de Insultos. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, (pp. 163-164; 261; 295).

[196] LÓPEZ PINILLOS, José: Los malcasados. Op. cit., acto III, *pp. 105-106.*

[197] MIRANDA POZA, José Alberto: "La expresión injuriosa. El insulto", en Usos coloquiales del español. Op. cit., pp. 63-76.

[198] MIRANDA POZA, José Alberto: "El léxico de germanía en Rinconete y cortadilo", en ANUARIO DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL, SEK, 5, 1999 (pp. 237-249).

El empleo de los refranes por los personajes de "Parmeno" es tan frecuente que cualquiera de ellos diría, como Sancho Panza, en Don Quijote de la Mancha, que es incapaz de hablar sin refrán:

> *"-No sé qué mala ventura es esta mía-respondió Sancho-, que no sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón; ..."*[199]

Los refranes invitan, pues, a razonar y la razón implica el uso de refranes. Ese valor se suma al de ser los refranes la expresión de la cultura y sabiduría populares, valores que estudia Lázaro Carreter en El Quijote[200]. Eso, en gran medida, es cierto. Puesto que se trata de la sabiduría de los colectivos populares, encierran una buena parte de los valores de un pueblo.

En Esclavitud, también encontramos algún que otro refrán. Sacris ha traicionado a sus partidarios en las elecciones municipales cediendo sus votos a su adversario político, don Antonio Venegas. Caramechá, uno de los opositores más tercos a don Antonio, decide vengarse de Sacris y le advierte:

"Pero, paciencia, que arrieros somos"[201]

Muchas veces la enunciación de estos refranes por parte de los personajes es incompleta. Su forma completa es de todos conocida. tradicionalmente, se dice:

"Arrieros somos; en el camino nos encontraremos."

Con él se expresa, la voluntad de venganza. Regino Etxabe Díaz, en su importante compilación de refranes de título, apunta y explica este refrán de la siguiente forma:

> ***"Arrieros somos; en el camino nos encontraremos**. Refrán con el que se advierte al que ha negado un favor o ha causado un mal a otro, que tarde o temprano sufrirá"*[202]

---

[199] CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alba Libros, S. L., II-ª Parte, Capítulo LXXI, p.877.
[200] LÁZARO CARRETER, Fernando (1984): "La prosa de El Quijote". Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, pp. 113-29.
[201] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud. Op. cit., acto I, *p. 20.*
[202] ETXABE DÍAZ, Regino: Gran diccionario de REFRANES. (Ed. De Enrique Vicién Mañé). Barcelona: SPES EDITORIAL, S. L., 2001, P.57.

Es esa idea de venganza es la que obsesiona a Caramechá después de que Sacris se haya revelado como traidor a su ideología política: quiere vengarse de él.

En términos generales, los refranes y los dichos populares desempeñan la misma función que la que ya desempeñaban en Mariano José de Larra: ganar la confianza y la simpatía del pueblo. En su estudio: La preocupación por España en Larra, Alma Amell establece esta relación de uso de refranes y dichos populares como una recurrencia en los artículos de uno de los máximos representantes del Romanticismo español. Allí afirma:

> *"La única manera de llevar a cabo con éxito la tarea que se había propuesto, la de educar al pueblo español, era la de ganar primero la confianza y la simpatía del mismo. Por eso abundan en todos los artículos de Larra los refranes y dichos populares."*[203]

Paralelamente, la función de los refranes en López Pinillos, es ante todo, ganar la confianza y la simpatía del pueblo que anhela educar, tomándolo cómplice del arte.

Por otra parte, llamando su atención sobre el peligro que representa la indiscreción de las mujeres, Sacris dice a Pedro Luis:

> ***"Pero ya sabe usté que la pasión to lo agranda y que más corta una lengua de mujer que un cuchillo."***[204].

En La tierra, Ricardo Infante se enfrenta con los jornaleros que se han declarado en huelga. Su actitud es muy negativa, pues advierte a los huelguistas con tomar represalias a través del refrán:

> ***"A cara de lobo, cara de perro."***[205].

que traduce su reacción llena de venganza, de intolerancia y de violencia.

Paralelamente, el protagonista de Las alas, Pablo, se dedica a robar. Pero no para satisfacer sus necesidades, sino para llevar a cabo una especie de justicia consistente en robar a los ricos para dárselo a

---

[203] ALMA AMELL: La preocupación por España en Larra. Madrid: Editorial Pliegos, 1990, p.75.
[204] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud. Op. cit., acto II, *p. 52.*
[205] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., (acto II).

los pobres. Sus compañeros, víctimas de los actos de Pablo, escriben una carta a su padre denunciándolo. Para reflejar el hecho de que él mismo no utiliza lo que quita a los demás, le llaman en esta carta " *perro del Hortelano*". Es la tergiversación del refrán:

> ***"Ser el perro del Hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer."***[206].

Y efectivamente ese refrán se aplica, como expresión calificativa o como término de comparación, a la persona o al personaje que no toma o aprovecha una cosa para sí mismo, pero que consiente que la tomen o aprovechen otros. En todo caso, los compañeros de Pablo hacen mal uso de ese refrán, ya que si es cierto que lo que roba no hace para él mismo, sí, que beneficia a los más pobres. Él es hijo de burgués y no necesita casi nada. Lo que busca es la justicia para los demás. Ese uso incorrecto puede deberse a la incultura que venimos subrayando en lo relativo al nivel de instrucción de este tipo de personajes.

Aparte de Joaquín Dicenta, puede citarse otro coetáneo de "Parmeno" que emplea el llamado lenguaje popular. Es el caso de Federico Oliver quien, en su tragicomedia costumbrista, nos deja ver el lazo de parentesco entre su estilo y el de "Parmeno". Así, el Señó Antonio Molina explica a su hijo Juan la causa de la riña entre su mujer y ál, que es la falta de medios económicos. Y eso se debe a que el Señó Antonio Molina derrochó todo el caudal familiar en los toros, de los que se confiesa consumado aficionado. Para explicar ese caos familiar a su hija, utiliza el refrán como medio de comunicación más eficaz:

> ***"Donde no hay harina, toíto se vueve mohína."***[207]

De nuevo, el sociolecto de estos personajes en yuxtaposición con el idiolecto, dando lugar al fenómeno de variación en la forma del refrán, cuya expresión tradicional es:

> ***"Donde no hay harina, todo es mohína."***

---

[206] LÓPEZ PINILLOS, José: Las alas. Op. cit., acto I, *p. 107.*

[207] OLIVER, Federico, en AMORÓS, Aandrés: Joaquín Dicenta-Federico Oliver. Juan José. Los semidioses. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 1998, p.167.

El refrán expresa que la pobreza o escasez provoca voces y disgustos entre la gente. Ese es el caso del Señó Antonio Molina y su esposa.

En esa misma línea de miseria familiar, la mujer, Mamá Dolorsitas, pide a su marido que vaya a por el dinero que les debe el compadre del Señó Antonio. Pero éste aplaza la ejecución de la acción para el día siguiente. Entonces es cuando Mamá Dolorsitas, reprochándoselo, aprovecha para utilizar el adagio siguiente:

"Por la calle de mañana se va a la plaza de nunca."[208]

Con ello, la mujer da a entender a su marido que todo proyecto cuya ejecución se aplaza se convierte en un cuento de nunca acabar, o lo que es lo mismo, no se realiza nunca. En refrán alude y critica a las personas que siempre encuentran argumentos y excusas para no cumplir sus promesas o no hacer frente a sus obligaciones. Por tanto, Mamá Dolorsitas desconfía de la promesa de su marido de solventar el problema de la deuda al día siguiente.

Los personajes de Jacinto Benavente también utilizan frecuentemente refranes. En su comedia rural Señora ama, La Pola dice a Gubesinda:

"Siempre perdices, cansan."[209]

Con ese refrán, La Pola expresa el aburrimiento y el hastío que produce la monotonía, y especialmente, en asuntillos de mal gusto.

Páginas adelante, Feliciano hace observar a su servidor, Pilaro, lo contenido en un refrán que mejor expresa y transmite sus ideas y sentimentos:

"***La sangre, sin fuego, hierve***."[210]

Con este empleo, advierte que es peligroso todo conflicto familiar.

---

[208] OLIVER, Federico: Los semidioses, en AMORÓS, Andrés: Joaquín Dicenta. Federico Oliver... Op. cit., p. 170.

[209] BENAVENTE, Jacinto: Señora ama, en PACO, Mariano de: Jacinto Benavente. **Señora ama. La malquerida**. Madrid: Editorial Espasa- Calpe, S. A., 1992, P. 55 (Señora ama: Comedia en tres actos. Estreno en el Teatro de la Princesa de Madrid, la noche del 22 de febrero de 1908).

[210] BENAVENTE, Jacinta: Señora ama. Op. cit., p. 59.

A su lado, doña Julita expone:

> ***"Quien ve un pueblo, ve un reino; y quien ve un reino, ve el mundo entero."***[211]

Es una auténtica idealización y dignificación del pueblo, frente a las falsas apariencias y a la hipocresía de la gente de la ciudad, aunque tenga una mayor instrucción que la gente del pueblo.

Más aún, para explicar que la fealdad absoluta de la mujer no existe para los hombres, y que siempre habrá una mujer que, aunque un hombre la odie, otro se muere por ella., doña Julita interpela a la disgustada doña Rosa, decepcionada por los hombres, para expresarle esa relatividad y suscitar en ella la esperanza ante el porvenir, a través del siguiente refrán:

"No hay olla tan fea que no encuentre su cobertera."[212]

Pasa igual con La malquerida de Benavente, drama rural -de costumbres-, donde también se emplea un elevado número de refranes. La señora ama, o lo que es lo mismo, Raimunda, se queja de que los que están en su recinto son holgazanes y viven a sus expensas. Al decirlo a su crida Juliana, ésta se pone nerviosa, y Señora Ama añade proverbialmente:

"Lo digo por quien lo digo, y quien se pica ajos come."[213]

Las rivalidades amorosas en Juan José, de Dicenta, llevan a Andrés a reprochar a Rosa su conducta con Juan José, y al mismo tiempo, extiende su visión pesimista de las mujeres en general. En sus propósitos, recurre al refrán "van el muerto al hoyo y el vivo a la cárcel":

> ***"...,*** *y un día, esos dos hombres, que se han tomao entre ojos, se disparan, se dicen cuatro desvergüenzas, la emprenden a navazo*

---

[211] BENAVENTE, Jacinto: Señora ama. Op. cit., p.69.
[212] BENAVENTE, Jacinto: Op. cit., p. 74.
[213] BENAVENTE, Jacinto: La malquerida, véase la edición de Mariano de Paco de 1992, Editorial Espasa-Calpe, Op. cit., p.159. (La malquerida: Drama rural en tres actos y en prosa. Estreno: Teatro de la Princesa, de Madrid, la noche de 12 de diciembre de 1913).

limpio, ***van el muerto al hoyo y el vino a la cárcel****, y vosotras rompéis a llorar..."*[214]

Andrés hace un uso particular del refrán según el cual:

"El muerto al hoyo y el vivo al bollo."[215]

Con ese refrán, Andrés centra la rivalidad amorosa en un triángulo amoroso: la pretendida y los dos pretendientes. La intriga que surge entre ellos pone en peligro la vida de los pretendientes, que acaban uno matando al otro, y el asesino tiene como nueva morada la cárcel. La suerte de la pretendida es que se queda llorando. Añade Andrés, llamando la atención de aquellos que suelen inmiscuirse en crisis sentimentales ajenas, arriesgando su vida o exponiéndose a consecuencias nefastas, porque a juicio del mismo Andrés:

"El que media entre un hombre y una mujer, ése pierde. Lo sé de buena tinta."[216]

En este sentido, Etxabe Díaz llama la atención sobre la doble significación del penúltimo refrán, y escribe al respecto:

"***El muerto, al hoyo, y el vino, al bollo****. Por un lado, recuerda la necesidad de superar el fallecimiento de los seres queridos. Por otro, censura a los que olvidan con excesiva prontitud a sus muertos."*

Amplía dicho significado diciendo que es el equivalente de:

"El muerto, a la sepultura, y el vivo, a la hogaza."[217]

En suma, tanto "Parmeno" como sus coetáneos, que centran la ambientación de sus obras en medios populares, recogen los distintos registros que reflejan su enfoque. La psicología de los personajes de dichos ambientes queda verosímilmente dibujada. Al extender ese lenguaje a la mayoría de sus obras, pensamos que "Parmeno" quiere

---

[214] DICENTA, Joaquín: Juan José. Op. cit., acto II, esc.IV, p. 116.
[215] Según explica Etxabe Díaz, el valor de este refrán es el siguiente: "Por un lado, recuerda la necesidad de superar el fallecimiento de los seres queridos. Por otro, censura a los que olvidan con excesiva prontitud a sus muertos.", (Vid.) ETXABE DÍAZ, Regino: Gran diccionario de REFRANES (1.ª ed.). Barcelona: SPES EDITORIAL, 2001, p. 156.
[216] DICENTA, Joaquín: íd., acto II, esc. IV, p. 117.

tomar a su lector como cómplice, o a los actores, dando la impresión de que están acostumbrados ya a lo que van a leer, ver o escuchar. Por lo demás, plantea, por los recursos apuntados, la problemática de una cultura que se debe renovar y de unos personajes que necesitan instruirse.

Y, como decía Anacarsis, filósofo escita del siglo VI antes de Cristo, la lengua es la demostración de nuestra trascendencia o de nuestra intrascendencia. Si hacemos buen uso de ella, somos excelentes; si la empleamos incorrectamente, somos lo último de la nada humana. Sus propósitos, escogidos por Luis Señor en el Diccionario de Citas, pueden leerse a continuación:

> "*La lengua es lo mejor y lo peor que poseen los hombres.*"[218]

El personaje, que es un ente de razón, es también como ente social. El lenguaje que emplea refleja su pertenencia a una clase social, así como su nivel de cultura y de educación. Los personajes descritos en el teatro de "Parmeno" son proletarios, a través de los cuales se pone de manifiesto un atraso cultural, expresión de una de las dos visiones que el filósofo Anacarsis dejó sentada: la visión pesimista. De ahí, la intencionalidad de "Parmeno" de buscar una reforma cultural para el progreso del país. El lenguaje puede constituir el atributo de todo un país. Por eso, Samuel Johnson, ensayista y lexicógrafo inglés del siglo XVIII, declaró:

> "*El lenguaje es el vestido del pensamiento. En el idioma está el árbol genealógico de una nación.*"[219]

Se comprende entonces que el lenguaje pueda constituirse en índice la evolución de un pueblo de genración en generación.

Los refranes son el testimonio del patrimonio de la memoria de un pueblo, pues se transmiten de generación en generación. Sólo a través de la biblioteca de la memoria, los valores tradicionales y populares de un pueblo se conservan. Confieren verosimilitud, verdad y

---

[217] ETXABE DÍAZ, Rgino: Gran diccionario de REFRANES. Op. cit., p.156.
[218] SEÑOR GONZÁLEZ, Luis: Diccionario de Citas. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A., 2000, p.333.

autoridad a la idea expresada, pero no garantizan un conocimiento científico de la vida. Esta falta de cientificidad se plantea en nuestro dramaturgo como una necesidad de formar a los individuos científicamente. Se trata, pues, de una situación de incultura del pueblo que el dramaturgo denuncia y plantea como objeto mayor de preocupación. Basar su conocimiento del mundo en los refranes y reproducirlos incluso con una cierta incorrección formal, es la expresión de una auténtica incultura que debe ser corregida[220].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[219] SEÑOR GONZÁLEZ, Luis: Diccionario de Citas. Op. cit. P.334.

[220] Algunos de los refranes que acabamos de estudiar aparecen en Correas. Por ejemplo, "La sangre, sin fuego, hierve."; "No hay olla tan fea que no halle su cobertera."; "Perro (El) del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al extraño.". (Vid.) CORREAS, Gonzalo: Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Op. cit., pp. 262; 352 y 391.

4.3.1.2. LA DICCIÓN INCORRECTA COMO EXPRESIÓN DEL LENGUAJE.POPULAR

De entrada, podemos pensar que el lenguaje que "Parmeno" utiliza sirve tan sólo para recrear al lector o al espectador mediamente la comicidad que lo caracteriza. No obstante, un estudio de varios componentes de sus obras teatrales nos lleva a deducir que es el idioma más adecuado para su teatro, ya que está en función de una determinada clase social y puesto al servicio de la sociedad.

En todas las obras dramáticas de "Parmeno", el lenguaje alcanza cotas elevadas de realismo y naturalidad. No necesariamente lo natural es ausente de retórica. Pero, a veces, la dicción de los personajes complica la lectura y la comprensión. La incorrección es el rasgo característico de la manera de hablar de la mayoría de los peronajes. Ello confiere credibilidad a la totalidad de las obras analizadas, en la medida en que, además, dicho lenguaje es tratado con verdadero calor humano[221]. En todas las obras, encontramos giros populares,vulgarismos, refranes, coloquialismos, abreviaturas, deformaciones, vacilaciones etc., ligados al sociolecto y al idiolecto de los personajes, con lo que llegamos a la conclusión de que "Parmeno" se manifiesta como un agudo observador del lenguaje popular de la España de su tiempo, de los pueblos,y, muy señaladamente, de Andalucía. Parte de su mérito se debe a su habilidad para reflejar la psicología de determinados personajes de su región natal, a partir de su lenguaje: la Andalucía no evolucionada. Cuando un escritor es capaz de bajar de su pedestal de hombre de cultura para asimilarse al hombre de poca cultura, debe atribuírsele un gran mérito.

Un aspecto que refuerza esa apreciación positiva del lenguaje utilizado es la escritura en prosa que, además de por la ausencia de elementos arbitrarios de efectismos melodramáticos, se caracteriza por una carga elocuente de realismo. La verosimilitud se debe ante todo

[221] Este criterio, consistente en relacionar la forma de hablar de los individuos con la clase social a la que pertenece fue uno de los pilares que determinó el

aquí por la presencia de este lenguaje sacado del mismo ambiente de los personajes. Esa gran capacidad de observación y asimilación representa una admirable técnica estilística en nuestro dramaturgo. El trabajo presentado como corpus en la primera parte y, sobre todo, el aspecto titulado "Compromiso estético" así como los parlamentos citados al hablar de los personajes en el primer capítulo de esta parte son un buen testimonio de nuestras aseveraciones.

Otros ejemplos saltan a la vista. En la comedia A tiro limpio, cuya acción transcurre en Sevilla, estamos ante un lenguaje que responde a las características arriba apuntadas. Curro y Rafaelito hablan de la fiesta de toros como sigue:

"*CURRO*

Y diendo por ese camino, ¿cómo lo cogió á usté er toso?

RAFAELITO

Porque deseaba lusirme en esta "Serba la barí", fló der mundo, y anque estaba er bicho como pa sortarle "un torpedeo" en er testú, me fí detrá del "astoque", y ¡claro!, er mú manté, que me "asperaba", me "anganchó", me hiso da la güerta de campana y me dejó en la arena "unánime". Y no se crea que me he ido de rositas. No, señó; ***que me he pasao beinticuatro horas hechito un San Bartolomé y más cayao que San Agapito en su cueba****. Pero como ni en un gato morisco encontrará osté más armas que en mí, ya me paseo tan campante.*

CURRO

Pos enhoragüena."[222]

Por su parte, Juan se encuentra con "Sieteojos" y le aborda cariñosamente:

"*JUAN*

(Abrazando á "Sieteojos".) ¡Bamos, que yegué á tiempo! Pero que Dios le perdone er susto que me ha dao. Ar desirme "Piesdeliebre" que estaba usté aquí, ¡me entró un canguis, pensando que ya habría

---

nacimiento, en los años 60, de la sociolingüística (vid.) LABOV, William: "Introducción", en Modelos sociolingüísticos. Madrid: Cátedra, 1983 pp. 23-28.

[222] LÓPEZ PINILLOS, José: A tiro limpio. Op. cit., *acto I, pp. 14-15.*

usté metío en chirona jasta ar gato!... Pero he yegao á tiempo. Y güenos días á tós, que no quita lo corté á lo baliente.

RAFAELITO

(Displicente.) "Guanos" días. (acto III, p.119)

La dicción de Salud, cuando critica a su marido Juan, que es la encarnación del viejo demonio donjuanesco, presenta las siguientes características:

"*SALUD*

*No. De argo peó, porque eres un "**cuantas beo cuantas quiero**", de los que entusiasman á las cupletistas n*

JUAN

¿Ya se metió la burra en er trigo? ¿No te han informao de lo desente que es " la Belasque"?

SALUD

*Sí. **Tan desente como la Benita del refrán, que se bendía por ubas y era suya la biña**. Pero ni me importa "la Belasque", ni tú. Y te repito que me estás estorbando."*[223]

Notemos la existencia de otros refranes, además de los ya mencionados. A ellos, se añade una importante cantidad de modismos con sus respectivas deformaciones de dicción que enriquecen el registro popular. El peligro con esa habla rara de los personajes es que puede crear un distanciamiento entre lo que se dice y cómo se lo dice, es decir, entre la forma y el fondo. Si la primera está al servicio del segundo, tiene que haber armonía entre ambos. De no ser así, se puede incurrir en la rareza que subraya el escritor Wenceslao Fernández Flórez, referida a este propósitos y que recoge Luis Señor en su Diccionario de Citas:

"Una palabra rara es, en una página, como un adoquín levantado en una calle."[224]

[223] LÓPEZ PINILLOS, José: A tiro limpio. Op. cit., *acto II, pp. 62-63.*
[224] SEÑOR GONZÁLEZ, Luis: Diccionario de Citas. Op. cit. p.34.

En otras palabras, hablar o escribir bien, respetando las normas que regulan el funcionamiento de la lengua, es una exigencia para todos. La coherencia entre la forma y el fondo debe mantener el criterio de uniformidad.

No obstante, encontramos numerosos ejemplos que muestran que no cabe dicción correcta en los personajes. El caso de Rafaelito es el que nos interesa ahora, cuando declara su amor por Salud:

> *"RAFAELITO*
>
> *(Con súbita resolución.)*
>
> *"Antonses" diré lo que tengo que desil. Y lo que tengo que desil, porque ya no me cabe en el interió, es "asto": ¿Quié osté mandal en mí pa toa la vida? ¿Quié osté sel mi reina?".*[225]

En los ejemplos anteriores, puede observarse que el uso de los deícticos es otra característica del lenguaje de los personajes de "Parmeno", con sus respectivas alteraciones. Sirven para señalar o designar algo presente en el enunciado o en la memoria de los hablantes. Afirma Miranda que la utilización de deícticos para anticipar lo que se va a decir a continuación, se denomina "*catáfora*", y su utilización abanda en la lengua coloquial[226].

Para hacer resaltar mejor las mencionadas alteraciones del habla de los personajes de "Parmeno", vamos a presentar cuatro "corpus" sucintos y distintos entre sí bajo forma de cuadros, inspirados en cuatro obras distintas de "Parmeno". Se trata de recoger parlamentos de personajes distintos, de obras distintas y de ambientaciones distantas, pero coincidentes en un fenómeno sociolingüístico: la comunicación oral en un idiolecto popular. Recogemos la dicción incorrecta y damos la correcta por otro lado. Estas obras son: A tiro limpio, Los senderos del mal, Esclavitud y La tierra.

Los objetivos que nos proponemos alcanzar son principalmente dos: primero, demostrar que la función de tendencia a la uniformidad se cumple perfectamente con el lenguaje, partiendo de la dicción de los

[225] LÓPEZ PINILLOS, José: A tiro limpio. Op. cit., *acto II, p. 71.*

personajes en varias obras; y segundo, que cualquiera que sea la obra, la función centrípeta se lleva a cabo, como hecho sociolingüístico. El lenguaje sirve aquí como centro del fiel reflejo de determinadas clases sociales, la clase proletaria y la burguesa, en la ciudad o en el campo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[226] MIRANDA POZA, José Alberto: "Procedimientos de relieve", en Usos coloquiales del español. Op. cit., p. 110.

4.3.1.2.1 RELACIÓN DE *CORPUS*

4.3.1.2.1.1. *CORPUS* I: PARLAMENTOS Y CUADRO I

"RAFAELITO

(Vanidosamente.) Me boy cuajando, tengo afissión, y, si me tocan á tarara, soy tan jabato como Gusmán er Güeno. Ahora que, sin "daspresiá" er baló, á mí lo que me tira es la sensia, y boy por er camino de los toreros sabios, y ya se berási yego á sabio ó no yego á sabio.

CURRO

Y diendo por ese camino, ¿cómo lo cogió á usté er toro?"

Obra: A tiro limpio			
La acción: en Sevilla			
Acto y página	Personajes	Dice	Debe decir en lenguaje normativo
I sin escenas, p.14	RAFAELITO	Boy Afissión Á Tarara er güeno daspresiá er baló á sensia boy berá yego á ó yego á	voy afición a Tarará (o Tararí) el bueno despreciar el valor a ciencia voy verá llego a o llego a
Idem	CURRO	diendo á usté er	yendo a usted el

4.3.1.2.1.2. *CORPUS* II: PARLAMENTOS Y CUADRO II

"CORBACHO.

Usté sabe que estoy en la ruina. No me queda. Ni el hotel, porque se lo está comiendo el gusano de una hipoteca. Mi único recurso es trabajar en grande. Pero ¿se principia a trabajar en grande cuando se quiere...? ¡Nísperos del Japón! ¿Y qué hace uno, si uno no ha tirao la dignidá y no empuña el sable aunque lo emplumen? Y qué le espera a uno si recauda viento, como a mí me ha pasado hoy? ¿Quiere usté decírmelo? ¿se me podrá criticar si me convierto en un indecente?

FERNANDO

¡Bravísimo...! ¡Honradamente! Ya salió aquello, para que no se olvide que estamos en la noble España, donde hasta las malas mujeres presumen de pudorosas y hasta los timadores-perdóneme usted-de honrados. ¡Pues no, señor! Como carterista-se lo vuelve a decir-no procedió usted honradamente. Para un carterista, lo honrado es limpiar bolsillos con primor y echar el alma por la boca antes que restituir un céntimo."

Obra: Los senderos del mal			
La acción: en Madrid			
Acto y páginas	Personajes	Dice	Debe decir en lenguaje normativo
Acto III, sin esc. pp.203-204	CORBACHO	usté tirao dignidá usté	usted tirado dignidad usted
Acto III, sin esc. p.209	FERNANDO	Ø (correcto)	Ø (correcto)

4.3.1.2.1.3.*CORPUS* III:PARLAMENTOS Y CUADRO III

"SACRIS

Qué sé yo. Por el genio, porque nos hace desvariar el cochino genio. Dándole un valor extraordinario a la condidencia. A mí, cuando la sangre " me se " pone como el carbón y que me salen otra vez los colmillos. Riéndose. Ya ve usté. Siendo uno lo que se llama una pavesa. (Grave.) Pero la sangre no me juega muchas trastás."

En un parlamento distinto, podemos escuchar a don Antonio diciendo:

"DON ANTONIO

¡Sí, señor! Y no continúe, porque es inútil. (Con violencia) ¡No me bato! ¡Yo no pierdo el tiempo, ni me pongo en ridículo! ¡Si usté quiere pedirme cuentas, pídamelas sin necesidadades, a solas, y nos atizaremos no un tiro o una cuchillada, sino las cuchilladas y los tiros que buenamente podamos resistir! ¡Y aquí terminó la conversación!"

Obra: Esclavitud			
La acción:"Puede la acción desarrolarse en cualquier pueblo de España"			
Actos y páginas	Personajes	Dice	Debe decir en lenguaje normativo
Acto II, sin esc. p.49	SACRIS	Me se meollá me se mese usté trastás	se me meollada se me se me usted trastadas
Acto II, sin esc. p.70	DON ANTONIO	usté	Ustéd

4.3.1.2.1.4.*CORPUS* IV:PARLAMENTOS Y CUADRO IV

"JOSÉ

(Con amargura.) ¡Morirse de hambre entre fanegas y fanegas de sembraura, donde se mece el trigo, y entre leguas y leguas de tierra sin labrar donde engordan los toros y la caza hierve!... ¿Es justo eso? ¿Es justo que no pasen hambre los hijos de las bestias y que la pasen los hijos de las criaturas?... Verdá es que hay algo peor que ser bestia: ¿Ser jornalero!"

En un parlamento distinto, don Diego, informado del proyecto de sus braceros consistente en emigrar, intenta disuadirles del siguiente modo:

"DON DIEGO

(Dirigiéndose a todos apasionadamente.) Eso, ¿significa que no os convenceré ni con la razón? ¿Tanto me odiáis porque me sublevó lo que era injusto? Y, por odio, vais a padecer y a morir a miles de leguas de nuestra patria, en vez de gozar en ella de la vida? Pero, ¿ni a España queréis?"

Obra: La tierra			
La acción: "Puede la acción desarrollarse en algunos pueblos de varias provincias españolas"			
Acto y páginas	Personajes	Dice	Debe decir en lenguaje normativo
Acto I, sin esc. p. 8	JOSÉ	sembraura verdá	sembradura verdad
ActoIII, sin esc. p.44	DON DIEGO	Ø (correcto)	Ø (correcto)

A modo de comentario, hemos de reiterar que la dicción defectuosa arriba destacada no se da únicamente en las obras citadas, sino también en las demás. Sólo escuetamente, nos ha parecido de interés valernos de un "corpus", que tiene un valor representativo. Todo aquello demuestra que la tendencia a la uniformidad de todos los componentes dramáticos de "Parmeno" no es una excepción del estilo y especialmente, del lenguaje popular.

Analizando detenidamente el "corpus" precedente, pueden desprenderse e inferirse una serie de rasgos internos y externos, basados en comparaciones a niveles distintos.

A nivel interno, se observa que los personajes pertenecientes a la clase proletaria hablan peor que los pertenecientes a la clase burguesa. Es el caso de Corbacho y Fernando en Los senderos del mal, donde el primero, terrateniente-pequeño burgués cuyos negocios se vinieron abajo, se expresa con más incorrecciones que el segundo, abogado-leído, clase media-alta, que habla sin ninguna incorrección.

Rafaelito y Curro en A tiro limpio son proletarios, y ambos acusan notorias alteraciones en su dicción. En Esclavitud, Sacris, burgués en crisis económica, se expresa más defectuosamente que don Antonio Venegas, burgués opulento. El caso de La tierra ilustra que José, proletario, tiene una elocución más alterada que don Diego, burgués riquísimo. De donde se deduce que cuantos más medios económicos, major será la cultura y su lenguaje. Eso nos hace ver en el estilo de "Parmeno", a nivel externo, una de las características más manifiestas de su teatro: el binarismo *incultura versus cultura*.

Por otra parte, se nota la oposición Norte-Sur. En Los senderos del mal, la acción se desarrolla en Madrid, es el Norte, respecto al Sur, representado por Sevilla. Es allí donde se verifica la acción de A tiro limpio, por ejemplo. Es la lucha ideológica Norte desarrollado contra Sur subdesarrollado; Norte culturizado *versus* Sur con atraso cultural. "Parmeno" mantiene el habla noble de Castilla, frente al vulgarismo sureño[227].

Una lectura no menos importante es la bipolarización ideológica campo-ciudad que se desprende de los cuatro "corpus" anteriores. En

[227] Los fenómenos de vulgarismos se dan más en las obras de "Parmeno" cuya acción se dearrolla al Sur que las obras cuya acción transcurre en las otras regiones de España. Buena muestra de ello es A tiro limpio, comedia cuya acción transcurre en Sevilla, según acabamos de mencionar más arriba. Los fenómenos del habla incorrecta se relacionan aquí con el "seseo", el "ceceo", el "yeísmo", la "apócope", y el "aféresis". Según precisa Alberto Miranda, estos fenómenos no se consideran como vulgarismos en el Sur del país, sino en las demás regiones, con la excepción del "ceceo" que se considera como tal en todas las partes del país. (vid.), MIRANDA, José Alberto:"Fonética. Visión general de algunos fenómenos fonéticos que intervienen directa o indirectamente en el coloquio hispánico", en Usos coloquiales del español. Op. cit. pp. 29-47.

las obras donde la ubicación de la acción coincide con zonas rurales, el problema cultural basado en el lenguaje incorrecto de los personajes es más agudo que en las obras cuya acción tiene lugar en ámbitos urbanos. A lo mejor ese contraste no se da claramente en estos "corpus", porque sólo son un espécimen, pero como lectores de todas las obras dramáticas de "Parmeno", aseveramos que ese dato es fehaciente. Por lo tanto, se expresa aquí la necesidad de poder provocar una evolución de dichos pueblos, tal vez, a imagen y semejanza de las ciudades.

La bipolarización ideológica Sur con atraso cultural-Norte con progeso cultural, o, lo que es igual, Sur subdesarrollado-Norte desarrollado, representa un enfoque de intertextualidad de relieve entre dos géneros literarios en nuestro autor: el teatro y la novela. La novela con la que demostramos el fenómeno de intertextualidad es Las águilas. En ella, el narrador da a conocer las aventuras de Agustín, hijo del señor Curro. Se trata de un bandolero que se fugó de la casa paterna del Sur de España, para dedicarse a travesuras inquietantes a través de las ciudades del Norte del mismo país. Agustín estaba convencido de que, por la buena situación económica del Norte, tendría salida su condición de miserable. Lo cierto es que consiguió llenar sus bolsillos con grandes cantidades de dinero, pero robando. Un aspecto que el narrador valora como logro meritorio de la estancia de Agustín en las regiones del Norte del país es que mejoró sustancialmente su forma de hablar. Esa función didáctico-educadora del Norte en Agustín, natural del Sur, queda traslucida en las líneas siguientes:

> *"... Y exaltado por ellos y acuciado por su propio afán, tenía ya en planta su primer viaje, y sólo aguardaba una ocasión propicia para partir, cuando un suceso inesperado le detuvo. Agustín el prófugo, el ratero, el desalmado, regresó. Y no regresó humilde, contrito, derrotado y lloroso, sino resplandeciente, triunfador, con más fanfarria que nunca y más orgulloso, más zumbón, más dicharachero y más ladino que antes de largarse. Venía de cortar el bacalao en cien poblaciones de Castilla, Aragón y Vizcaya, y, sin duda, para facilitar esa delicadísima faena, habíase modificado hasta en la pronunciación, y respetaba la integridad de los vocablos, y ponía las*

eses en su sitio, y no transformaba jamás una dulce hache en una jota agria y asperísima."[228]

Con razón, podemos considerar a López Pinillos como uno de los máximos exponentes sobre la necesidad de la reforma cultural en España, cuyo signo aquí es el lenguaje. Aunque los especímenes presentados hacen resaltar que la parte más atrasada es el Sur del país, no cabría olvidar que el Centro y el Norte no han alcanzado todavía su pleno desarrollo. De este modo, la frase del dramaturgo que interesa transcribir se hace significativa: " *Puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España*."; o, de igual valor, "*Puede la acción desarrollarse en algunos pueblos de varias provincias españolas*." Esta frase es de signo genérico y significa que la problemática cultural planteada es un sitio común a todos los pueblos españoles.

En lo referente al comentario de los "corpus", nos hemos detenido largo y tendido al lenguaje popular, aunque no hemos alcanzado la exhaustividad en el mismo.

El empleo de un lenguaje caracterizador y sorprendentemente verosímil guarda mucha cercanía con Joaquín Dicenta y López Pinillos, en la medida en que el primero, desde su Juan José, dejó acuñado ese lenguaje castizo, eminentemente popular y despojado de toda verborrea estilística. López Pinillos podría considerarse, desde entonces, como epígono de Dicenta, que, en buena medida, se adueña de dicho lenguaje hasta alcanzar los límites que no pudo Dicenta. Por lo tanto, la lectura socialista que la crítica hace de Juan José, tanto en lo formal como en el contenido ideológico, pese a las discrepancias, se da también en "Parmeno" dramaturgo, y en mayor medida, como lo veremos en el desarrollo temático abordando la tercera parte.

Desde esta perspectiva de la entronización del realismo en la escena española, es Enrique Gaspar quien está considerado como precursor de Joaquín Dicenta con Juan José. En efecto, este escritor supone para el teatro de la Restauración una inyección de vitalismo, y sus dramas reflejan la problemática surgida a raíz de la Revolución del

[228] LÓPEZ PINILLOS, José: Las águilas. (De la vida del torero). (Prólogo de

68. Rompe, además, con los caminos trillados de don José de Echegaray caracterizados por la sonoridad vacía y retórica. Buena muestra de ello son entre otras, sus obras teatrales Las circunstancias (1867); La levita (1868); Don Ramón y el señor Ramón (1869) y El estómago (1874).

Por consiguiente, López Pinillos entra en la línea del realismo de esos autores, e incluso ahonda más que ellos. Daniel Poyán presenta a Enrique Gaspar como el dramaturgo que afianzó el realimo en la escena española del siglo XIX. Y es que, analizando con una cierta objetividad a Echegaray dentro de la historia del teatro del siglo XIX[229], representa un retroceso por cuanto sólo aporta desaparición y falseamiento de los problemas humanos y sociales. López Pinillos rompe con sus líneas y sigue las de Enrique Gaspar y, mejor aún, las de Dicenta. El estilo que venimos analizando es una elocuente muestra de ello. El conocido crítico teatral Francisco Ruiz Ramón utiliza la expresión "drama-ripio" como el mejor atributo del teatro de Echegaray en su Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900). Como desarrollo de esa expresión, expone:

> *"Al tratar de definir el teatro de Echegaray, mejor que las denominaciones de drama neorromántico o de melodrama social que utilizan los críticos, me parece la de drama-ripio, pues esta denominación capta, sin más, su esencia. Su teatro, no importa cuál sea su asunto, es, radicalmente, ripio. En cualquiera de sus niveles: vocabulario, sentimiento, pensamiento, acción... En ese <<panorama de fantasmas>> que según Ortega fue la Restauración, el teatro de Echegaray es, por excelencia, teatro fantasmagórico, puro flatus voci, en el que cada personaje, sin distinción de sexo, es, en sustancia y en sus accidentes, una pasión inútil, hueca de toda verdad.*[230]

Tratándose de los primeros pasos decisivos del "teatro social", Ruiz Ramón valora los término inequívocos el teatro de Enrique Gaspar. Dice:

> *" Enrique Gaspar (1842-1902) es, tal vez, el autor más importante en el lento avance del teatro español hacia el realismo. Mérito*

Andrés Amorós). Madrid: Editorial Calambur, 1991, p.69.

[229] POYÁN, Daniel: Enrique Gaspar, tomos I y II. Madrid: Gredos, 1959 (t. II,p. 30)

[230] RUI RAMÓN, Francisco: Historia del teatro español (desde sus orígenses hasta 1900). Madrd: Cátedra, 2000, pp. 350-351.

indiscutible de su teatro es la nueva técnica del diálogo que lo sitúa a igual distancia del retoricismo hiperpasional de Echegaray que del vulgar prosaísmo de Eugenio Sellés. El lenguaje dramático de Enrique Gaspar, literariamente valioso y teatralmente eficaz, significa una importante conquista en la historia del realismo español. Enrique Gaspar acierta en su teatro escrito en prosa a desentimentalizar el lenguaje y a desconvencionalizarlo, lo cual no es pequeña hazaña...

Enrique Gaspar hace subir a escena a otras clases sociales que la típica de la alta burguesía, única que hasta entonces llenaba estóicamente los salones y gabinetes de la <<alta comedia>>. Lo fustigado no son sólo unos vicios, sino una mentalidad, cuyas falsas estructuras son puestas de relieve. Este teatro, que llevaba en germen la posibilidad de trascender los estrechos límites del enfoque moral de las <<cuestiones sociales>> y que anunciaba una nueva óptica realista, surgida al calor del espíritu de la Revolución del 68, quedó frenado casi en seco por la Restauración. La sociedad <<restaurada>> rechaza la tímida problemática social, protagonizada por la clase media, e impide el desarrollo de la dramaturgia al servicio de una ideología revisisonista que aspira a una nueva toma de conciencia de la realidad social."[231]

Esa larga cita, avalada por su importancia dentro de la evolución del teatro español, otorga un mérito cada vez mayor a López Pinillos, como cultivador del "Teatro Social" en un contexto político particularmente repelente a todo aquello que "olía" a lo social.

Para el prologuista de la obra cumbre Los intereses creados de Benavente, los dramas de Echegaray son convencionales, sentimentales, falsos desde sus mismas raíces. Lázaro Carreter observa:

"Parte siempre de la situación final, patética y exasperada, y luego inventa los precedentes que conducen a él, de ordinario extraños y anormales. Se trata de que el espectador se sienta sacudido múltiples veces por emociones violentas"[232]

Tales alegaciones se dan por comprobadas cuando leemos El gran Galeoto (1881) o El loco Dios (1900) del "dramaturgo-ripio", según expresión de Ruiz Ramón. Lo que hace Echegaray, en realidad, es ofrecer a la burguesía lo que ella le pide, esto es, una dulce adulteración de la verdad, alejando del

[231] RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900). Op. cit. Pp. 349-350.
[232] BENAVENTE, Jacinto: Los intereses creados, (Ed. De F. Lázaro Carreter) Madrid: Cátedra, 1978, p. 20.

escenario los temas inquietantes o problemáticos. La pintura de un mundo poblado de pasiones intrascendentes que se avenían con la moral burguesa. Por lo tanto, los mejores melodramas que se citan se caracterizan por efectismos dramáticos, sonoridad retórica y, por si fuera poco, pasiones vanas.

Por el contrario, "Parmeno" se diferencia de él, ante todo porque recoge los ambientes madrileños, castellanos, sevillanos. Pueblan la escena parmeniana escenarios barriobajeros y de clase media, alguna que otra vez de clase alta, con sus tipos populares, su habla desgarrada, sus desplantes, su cursilería o su polo positivo. La lengua viva de la calle, las actitudes castizas y la gracia, gruesa o fina, del vivir cotidiano se instalan en las obras de "Parmeno".

Lo que cabría subrayar aquí es que pese a que "Parmeno" se atiene al realismo para que esté al servicio de lo social, el lenguaje utilizado es paródico y mimético del verdadero lenguaje empleado por las personas de carne y hueso. La comicidad y la ironía que lo caracterizan responden a una intencionalidad satírica por parte del dramaturgo, pues quiere promover el patrimonio cultural de su patria. del mismo modo, el dramaturgo busca la elevación social de la clase baja, ya que como asevera Labov, el desarrollo de un lenguaje se relaciona marcadamente con la vida social de la comunidad en la que sucede[233].

Hemos llamado la atención sobre los coloquialismos que aparecen en todos los parlamentos destacados. José Carlos Mainer valoró las deformaciones de la lengua utilizada por los personajes dramáticos de López Pinillos de "*degeneraciones y sinceridades dialectales*". Constituyen la respuesta a la demanda del público de la escena española de su tiempo.[234] Esos fenómenos del habla de los personajes, como tenemos visto, se repiten en casi todas las obras del dramaturgo, conformando de este modo una estructura uniforme. Es el vulgarismo el rasgo característico de esas curiosidades que resumimos a continuación como patrón estático: cambios vocálicos "antiayer, icirle"; reducción de grupos consonánticos "tamién, costa-por consta-"; cambios y pérdidas de vocales, consonantes y sílabas "haste-por hazte-, jipar, ecirte, ties, fuéamos, toavía, pa, verdá toa, etc.", especialmente desaparición de la d

[233] LABOV, William: "La motivación social de un cambio fonético", en Modelos sociolingüísticos. Op. cit. pp. 29-74.

intervocálica "sío, quitao, servío"; contracciones "d'el, p'acá"; adición de sonidos "entavía"; incorrecciones en la conjugación "andé, saquemos" y en las concordancias "nadie podemos, ¿quién no lo sabemos?; arcaísmos verbales mantenidos como vulgarismos "haiga, vide" infinitivos con valor de imperativos "andar, matarlos"; laísmos "como yo la digo"; artículos con nombres de personajes "La Velázquez, Antolín Pastrana el Bu, Cándido el Merino, Bastián el Seco, Andrés el de la Borrega, Leonor la Pachona, etc.". En resumidas cuentas, basta con atenerse a los múltiples parlamentos que hemos venido proporcionando sobre todas las obras dramáticas de analizadas para confirmar todos estos registros parmenianos.

Al lado del registro popular, coexiste el registro culto, pero sólo en contados casos, algunos de los cuales vienen señalados en el "corpus" anterior. Convendría dedicar algunas líneas a este último aspecto.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.3.2. EL LENGUAJE CULTO

Ocupa un lugar restringido en nuestro anális, porque nos atenemos sobre todo al aspecto del lenguaje portador de la problemática que el dramaturgo plantea. Sin embargo, su funcionalidad dramática es tan importante que resulta imprescindible su coexistencia con el lenguaje popular. Está utilizado por el propio dramaturgo, y por los personajes leídos, si bien éstos últimos constiyen contados casos únicamente. Es el lenguaje que llamamos *culto*. Su característica fundamental es la ausencia de las alteraciones estudiadas en los apartados precedentes con respecto al lenguaje popular.

[234] MAINER, José - Carlos: La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, 1986, p. 124.

4.3.2.1. EL LENGUAJE DIDASCÁLICO Y EL LENGUAJE DE LOS PERSONAJES CULTOS

El dramaturgo se expresa en un lenguaje que calificamos como *culto*, no porque se aparte del registro cotidiano, sino porque sigue la norma de la corrección. No contienen transformaciones tal que una hache dulce se convierte en una jota áspera y desagradable. En las didascalias por ejemplo, tanto en las iniciales como en las internas, puede observarse el uso fluido y expresivo del lenguaje español. Dos ejemplos de didascalias iniciales bastarían para poner fuera de tada duda estas alegaciones.

La explicación del asunto de La red constituye una lectura deleitosa, para compartir con el autor su fuente de inspiración:

> *"EL ASUNTO DE "LA RED"*
>
> *Con el título de "El miedo a la justicia", publiqué hace algunos años, comentando un suceso, el siguiente artículo en el Heraldo de Madrid:*
>
> *<<¿Se han enterado mis lectores del asombroso suceso de Castelserás? ¿No? Pues lo voy a referir en pocas palabras, porque merece ser conocido y comentado, para que sirva de solaz a los filósofos y para que empavorezca a las pobrecitas criaturas déiles de meollo y de corazón.*
>
> *En Castelserás hay una banda de música; esta banda se rige por un sabio reglamento, y este reglamento dispone que todo individuo que haya pertenecido durante un número determinado de años a la colectividad artística, al retirarse de ella, por cualquier causa, pueda retener el instrumento que utilizó.*
>
> *...*
>
> *Como verán los lectores, mi trabajo-sin mencionar el atañadero a la creación artística-se ha limitado a darle verosimilitud a la verdad. "*[235]

El estilo utilizado aquí es agradable, expresivo y apetecible. Facilita de este modo la transmisión y la comprensión del mensaje.

Lo mismo pasa con el primer drama de nuestro dramaturgo, El vencedor de sí mismo: pues en la didascalia inicial, López Pinillos

[235] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., (acto III, p. 11).

acompaña su dedicatoria con una llamativa explicación que pone de manifiesto las dificultades para hacer posible el estreno del libro. Dice:

> *"Al Sr. D. Francisco F. Villegas (ZEDA)*
>
> *Estrenar este drama, era para mí cuestión de vida ó muerte... Lo conseguí, gracias al notable actor Paco Fuentes, y á él lo hubiera dedicado para demostrarle de algún modo ni agradecimiento y mi cariño, si yo fuese olvidadizo...*
>
> *... y sería yo muy ingrato si no escribiese su nombre en la primera página de mi obra, del mismo modo que lo grabé en mi corazón el día que le conocí.*
>
> *El Autor."*[236]

Las característicasnantes señaladas aplicables a un buen estilo de comunicación se cumplen en esta didascalia.

La función de estas didascalias iniciales es, por tanto, informar al lector o al lúblico de los sucesos foráneos a la acción, con el objeto de enfocar su atención desde el origen que constituye el contexto del autor.

En cambio, las didascalias internas inciden en la acción, pues fijan el comportamiento diegético de los personajes, por ejemplo, cosa que puede suceder también con los espacios o los tiempos. En Caperucita y el lobo, aparece el uso impresionante de una acotación interna, en relación con la acción:

> *" (SOFÍA, recostada en el diván, lee con un lirismo un poquitín sospechoso. MAGDALENA, de espaldas al balcón, hojea una revista.*
>
> *La lectora, que viste con una elegancia muy personal, habla con dulzura y sonríe siempre. Por su aspecto, se la juzgaría una mujercita boba; mas en su palabra, en su gesto y en su modo de mirar hay algo que denuncia un carácter firme.*
>
> *La lectora, que viste con una elegancia muy personal, habla con dulzura y sonríe siempre. Por su aspecto, se la juzgaría una mujercita boba; mas en su palabra, en su gesto y en su modo de mirar hay algo que denuncia un carácter firme.*
>
> *Magdalena es amable porque una señora de compañía ha de ser amable; pero su amabilidad suele verse agriada frecuentemente por*

[236] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., (p. 5).

esa adustez que caracteriza a ciertas solteronas. Viste con una sencillez que, de puro sencilla, es afectada.)"[237].

En el transcurrir de la acción, las informaciones dadas en esta didascalia coinciden con el comportamiento de cada personaje.

La afición a la lectura confiere mucha fantasía y mucho dominio de la palabra a Sofía. Con el poder del verbo, sus excelentes dotes físicas le llevan a tener especiales mañas en materia de amor: enamora a su criado Eugenio y coquetea triunfalmente con el pintor Narbona. Ello contribuye a la creación de "situaciones" decisivas en la acción. La descripción contenida en la didascalia citada no es, pues, gratuita.

En cambio, Magdalena se muestra poco inclinada a compartir con Sofía sus fantasías. Es mucho más realista, pero guarda el decoro de hacer compañía a Sofía.

La descripción de Julián en El condenado le predispone a ejecutar acciones violentas, criminales y por lo tanto, a llevar una vida de prisionero, tal como la acción se construye en torno a él. Su conocimiento nos viene dado a través de la siguiente acotación interna:

> *"(Julián es un hombre fornido, con la mirada de águila y los puños hercúleos. Está algo avejentado-y le avejenta más una barba de tres días-, y retorna del presidio con la color quebrada, con la voluntad entera, con la expresión triste y con los bárbaros ímpetus encadenados. Todo en él, la palabra, los ademanes, la voz, quiere ser medido, prudente, cordial. Viste un traje de pana y una pelliza, calza unas recias botas y se cubre con un sombrero oscuro)."*[238]

Estamos ante la función que García Barrientos llama "*caracterizadora*"[239], puesto que sirve para caracterizar al personaje. Es una de las dos principales del diálogo dramático, sabiendo que las acotaciones forman parte del diálogo dramático. La complexión "hercúlea" que presenta Julián, el color obscuro apicado a su sombrero, sus "recias botas", están al servicio de los actos delictivos que ese personaje particularmente brutal comete. La cárcel en la que ingresa y

---

[237] LÓPEZ PINILLOS, José: Caperucita y el lobo. Op. cit., acto I, *pp. 9-10.*

[238] LÓPEZ PINILLOS, José: El condenado. Op. cit., *Acto II, p. 42.*

[239] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta... Op. cit., p. 59.

de la que sale no son datos anecdóticos cuando pasamos revista a las informaciones proporcionadas en la acotación anterior.

Así presentado el lenguaje de las acotaciones, se infiere que no sólo sirve de telón de fondo a la acción, sino que confiere a dichas acotaciones una doble función: extradiegética y diegética.

Además del texto secundario, que contiene un lenguaje culto, cabe precisar el de los personajes instruídos, que incide directamente en la diégesis. A este respecto, ya comentamos sobre el lenguaje del abogado Fernando en Los senderos del mal, que cumple esa función. También algunos burgueses de renombre, como Don Diego en La tierra, entran dentro de este tipo de consideraciones. El lenguaje que emplean Sofía, adolescente leída, y Narbona, insigne pintor, es evidentemente culto, y embellecen de ese modo las páginas de Caperucita y el lobo.

En El vencedor de sí mismo, María, joven casada con don Andrés, procedente de una familia acomodada, encubre sus ideas con un lenguaje precioso y poético. No quiere a su marido, que le fue impuesto, pero sí, vuelve al amor de su infancia, Luis, que le corresponde bien. Al lugar donde ambos pasaron juntos su infancia, se une un nombre extraordinariamente poético: "Villazul". A través de la admiración, la dulzura de las letras y las sílabas contenidas en "Villazúl"; el verbo en pretérito perfecto, "hemos disfrutado" o el epíteto, "felices", María anhela volver a los "tiempos" en los que el nombre y el "talento" de Luis, potenciado por una pausa medial, los unen. Las frases placenteras que expresan mejor esa fantasía sentimental presentan la siguiente pintura:

> *"MARÍA*
>
> *¡Luis tiene mucho talento! (Pausa.) ¡Cómo hemos disfrutado en Villazúl! ¡Qué tiempos aquellos más felices!"*[240].

En esas frases, además de comentario que acabamos de hacer, la concisión y la brevedad subrayan una fuerza, una belleza y una

---

[240] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., *Acto I, esc. IX, p. 21.*

felicidad que idealizan tres componentes: un espacio, "Villazúl"; un tiempo, "aquellos", un pasado lejano y, el amor de "nosotros", María y Luis.

Este estilo culto trasciende ya los límites de lo verosímil como estilo caracterizador de lo social y alcanza, de algún modo, la verborrea romántica de Echegaray; o lo que es lo mismo, el culto al melodrama. Comentamos páginas atrás el estilo de Echegaray, y cómo "Parmeno" no llega a romper con él en este contexto, no sólo por la forma, sino también por el fondo: el tema sentimental, que es la búsqueda del amor perdido en el pasado, que tiene que actuar poderosamente en dos amantes para unirles para siempre. La herencia romántica pesa, pues, en López Pinillos, a pesar de su mayor apego a lo social.

La conversación entre padre e hija sobre un proyecto de viaje a Villazúl es propio del embellecimiento a lo Echegaray. La ambientación pintoresca eleva a un paraíso inalcanzable:

"*RAMÓN*

Tal vez tengas razón.

MARÍA

La tengo. No hay más que lo que he dicho, papaíto: que no río siempre, que medito bastante, que, á veces, me aburro.

RAMÓN

Pues el aburrimiento es compañero malísimo, y hay que combatirlo á sangre y fuego. Estoy seguro de quitártelo en quince días. Cojo á mi chiquilla, me la llevo á la aldea, pasa dos semanas cantando, como una alondra al clarear el día y...

MARÍA

Y tu chiquilla almacena gozo para diez años. (Con exaltación). Sí, me iré contigo, solita contigo... Viviremos como antes de mi casamiento. ¿Y la casa?...; ¿Y nuestra casita, padre?; la recuerdo más!... El jardín se habrá puesto hermosísimo. Mira, había un rinconcito junto á la leñera, entre el granado y el jazmín... ¿Se ha perdido el jazmín? ¡Hombre, bueno estaría!

RAMÓN

No cotorra, no se ha perdido.

MARÍA

Verás, en el rinconcito aquel tenía yo mi cementerio de bichos..

RAMÓN

¡Caramba!

MARÍA

Enterraba abejas, mariposas y avispas... Cuando se murió mi jilguero, lo metí en una cajita de raso celeste, llena de violetas y nardos, y lo enterré al pie de una mata de claveles... Luis pintó con añil en la pared, un bosque de rosales, alumbrado por un sol que se reía... Era el paraíso de los jilgueros.

RAMÓN

¡Buena idea!

MARÍA

... La noche que vuelva á acostarme en mi cuarto, metiendo sus ramas por la ventanilla del jardín, y oyendo cantar los ruiseñores, y respirando el viento de los campos, me muero de alegría, padre de mí alma.

RAMÓN

(Abrazándola.) ¡Ay, mi campesina! ¡Alegra el corazóncito la evocación del terreno querido?

MARÍA

Llévame pronto... dile á Andrés que nos vamos... ¿Cuándo salimos de aquí?

RAMÓN

Cuando quieras: mañana... dentro de seis días..

MARÍA

No, mañana. ¡Si sería capaz de coger tu brazo ahora mismo y hacer el viaje á pie! Has tenido una gran idea. Tú también eres hombre de talento. Te pareces á Luis."[241]

Como se ve, el diálogo anterior es un dechado de perfecciones. Demuestra que hay personajes que tienen un lenguaje cremoso. Cuando

pensamos en el lenguaje vulgar que hemos analizado páginas atrás, llegamos a la conclusión de que "Parmeno" acierta a compaginar el lenguaje barriobajero con el lenguaje poético, lo inculto con lo culto, lo cotidiano con lo romántico, lo terrenal con lo sublime, lo material con lo ideal. Justamente el amor entre María y Luis quedará en la contemplación platónica, nunca llegará a concretarse. Y es que esos paralelismos son rasgos que no se pueden perder de vista en el teatro de "Parmeno". Lo social y lo onírico son indisolubles en lo segundo. Hay razones para echar una mirada atrás y opinar que el contexto de hostilidad que presenta el propio dramaturgo en la didascalia inicial de la obra tuvo que influir en esta incursión en el universo de ensueños. Reflejar los problemas sociales y poner de relieve la moral burguesa de la época debieron de ser "cuestión de vida ó muerte..." (p.5) para nuestro primer dramaturgo. Con todo, al lado de su valor social, el teatro de "Parmeno" tiene un justificado interés estético.

El interés estético antes mencionado está fuertemente apoyado y nutrido por figuras estilísticas en todas las obras dramáticas de "Parmeno". Hablaremos de las dos de ellas más recurrentes.

4.3.2.2. LA METÁFORA Y EL SÍMIL

En el acto II de Hacia la dicha, Finito se despide de Gloria valiéndose de un vocativo ampliado a metáfora:

"A dormir. Descansa, paloma"[242].

Es una doble figura que, además de su valor artístico, constituye una de las funciones teatrales que García Barrientos considera básica, denominada función "dramática"[243]. Siguiendo a Barrientos, y es la función propia del diálogo como forma de acción entre personajes. Consiste en amenazar, humillar, seducir o agredir[244], por citar unas

[241] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., *(acto II , esc. IX, pp. 20-21).*
[242] LÓPEZ PINILLOS, José: Hacia la dicha. Op. cit., *acto II, p. 47.*
[243] GARCÍA BARRIENTOS, José: Cómo se comenta una obra de teatro... Op. cit., p.59.
[244] Idem.

acciones, que se llevan a cabo mediante la palabra. En el caso de la doble figura anterior, el "hacer" consiste en seducir.

La metáfora y el símil suelen funcionar juntos en "Parmeno". Se utiliza no sólo para restituir al texto teatral su valor literario, sino también a modo de sátira o de ironía.

En Ardillas y lirones, el marqués don Julio quiere elegir para su hijo Jaime a la mujer que le conviene. Jaime ha elegido ya a su compañera sentimental: Luisa, llamada poéticamente "la señora de Montes". Jaime tiene 30 años de edad y Luisa, 40. El padre considera que Luisa es mayor que su hijo y se opone al matrimonio. Pide a su hijo que se case con una joven criatura, Juana. El hijo, que no está conforme con su padre, le presenta la imagen de las plantas llamadas "gardenias" con el propósito de darle a entender que como las "gardenias" de más años, las mujeres mayores son más virtuosas que las jóvenes. Explica la ponderada imagen basada en la comparación en los siguientes términos:

> *"JAIME*
>
> *(Incorporándose.)- ¿Quieres que te explique lo que llamaré "mi caso" Verás. Hace unos días me quité una gardenia del ojal de la americana. Era una flor magnífica, fresca, blanca como la nieve, con los pétalos aterciopelados y con un perfume agudísimo. Dos días después, la gardenia, olvidada en un florero, estaba amarilla como el márfil; pero su perfume era más fuerte, más trasminante, más voluptuoso, más delicado. ¿Comprendes? Pues hay mujeres que, como las gardenias, pueden ser más hermosas en su madurez que en su juventud."*[245].

Con esa comparación, Jaime critica la moral de su padre, se inmiscuye en su vida sentimental con su poderoso espíritu patriarcal. Se desprende de todo ello un conflicto de generaciones que pone en crisis esa clase de responsabilidad de los padres. Lo que se promueve aquí es el matrimonio libre o el amor libre. El símil sirve, en este caso, de sátira moral, se critica la moral burguesa de tradición ilustrada mediente ese recurso estilístico.

En La casta, Clara Valdemar expresa la hostilidad que encuentra en su familia política mediante una metáfora pura:

[245] LÓPEZ PINILLOS, José: Ardillas y lirones. Op. cit., *Acto I, pp. 6-7.*

"Soy un bicho raro"[246].

Es una metáfora que consiste en la animalización de la joven casada. En efecto, tanto su suegra Jesusa como su cuñada Pepa la odian. Por lo demás, su esposo es un campesino que, a pesar de haber cursado estudios de carrera, no ha dejado de portarse como un campesino. Esta metáfora sirve más bien para criticar irónicamete a la familia de los Lajines de tratarla como si fuera una bestia. La mayoría de los recursos retóricos en "Parmeno" sirve para criticar las malas costumbres de las clases sociales mencionadas.

El terrateniente don Benigno, usurero por otra parte, muere estrangulado por Julián en el acto III de El condenado. Después de este hecho criminal, Julián es consciente de que tiene que ir a la cárcel. Él mismo ordena su arresto metafóricamente:

"Ya puén llevarme a la "casa"[247].

La cárcel para la casa demuestra que Julián es un convicto y reincidente criminal y este espacio se ha convertido en su vivienda cotidiana. Pero este tipo de lenguaje se relaciona sobre todo con la germanía, a la que nos referimos páginas atrás. También sirve para atenuar el efecto luctuoso de la consecuencia y desde entonces, adquiere un valor eufemístico.

El odio de Isabel hacia su nuera Marta en el acto III de El caudal de las hijos no tiene reserva alguna. Expresa esa antipatía dándola los más variados nombres en las metáforas extraordinariamente cargadas de ese estado de ánimo:

"ISABEL

¡Sí, te conozco! ¡Eres la perversión hipócrita, el egoísmo negro, la maldad ciega!"[248].

El contexto luctuoso, expresado mediante ese recurso, augura un porvenir lleno de desgracias. Efectivamente, la mayor de ellas será la

[246] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., *acto I, p. 14.*
[247] LÓPEZ PINILLOS, José: El condenado. Op. cit., *acto III, p. 160.*
[248] LÓPEZ PINILLOS, José: El caudal de los hijos. Op. cit., *acto III, p. 170.*

muerte de la nuera, asesinada por la suegra. Las metáforas han desempeñado en el contexto anterior una función premonitoria.

Aparte de los tropos y las figuras de pensamiento como son los refranes que hemos analizado, existen otros recursos retóricos cuyo valor dramático es significativo. Se trata de la prosopopeya, o personificación, y de la animalización. Su impacto será tratado en la tercera parte, dedicada a la valoración temática.

Visto lo anterior, es conveniente inferir que el estilo en "Parmeno" constituye un medio susceptible para ganar la confianza y la simpatía del lector o del público, lo cual enlaza también con la tendencia a la uniformidad respecto a los personajes, el espacio, el tiempo, y, claro está, todo aquello, relacionado con la construcción de la acción.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

5. LOS TEMAS PARMENIANOS

Al término de la primera parte de este trabajo, hemos visto cuán difícil fue el contexto sociopolítico en el que López Pinillos emprendió y llevó a cabo su labor literaria. La causa primera de la hostilidad que encontró nuestro dramaturgo fue el tipo de teatro que se comprometió en servir al público: el teatro de la "Cuestión Social". Ahora bien, el público era sobre todo la burguesía que puebla las obras dramáticas presentadas con anterioridad y analizadas sintácticamente. Los problemas de una realidad social hiriente tratados sin excusas de una clase social, por muy influyente que fuera como la señalada burguesía, eran a la vez una vía de liberación de la clase proletaria y un medio susceptible de constituir obstáculos para el horizonte de expectativas del flamante dramaturgo. La burguesía no transigía con que se llevaran a escena problemas que pusieran en tela de juicio el prestigio social de que disfrutaba y que era pernicioso a la otra clase que coexistía con la suya, la masa explotada. Esta tercera parte, a diferencia de la segunda que se ciñe al texto escrito para desentrañar sus diferentes componentes, se abre y se amplía al contexto social, histórico, político, cultural, y, por qué no, religioso, de la época de López Pinillos. La coherencia que existe entre las dos partes precedentes así como sus variados componentes no es una excepción de esta tercera. Los temas que desarrollamos aquí han podido obtenerse gracias al análisis de la sintaxis en la segunda parte. Así que las dos funciones, la centrípeta y la de la tendencia a la uniformidad quedan cumplidas. Además, se van a reforzar con el panorama temático de este nivel. El primer tema que se relaciona con la "Cuestión Social" es el caciquismo.

5.1. LA "CUESTIÓN SOCIAL" EN LÓPEZ PINILLOS, "Parmeno"

5.1.1. EL SISTEMA ESTABLECIDO O EL CACIQUISMO

La situación social y económica descrita en las obras dramáticas de López Pinillos cuya ambientación natural se vincula a los pueblos españoles hace resaltar la implantación de un sistema agrario en dichos pueblos conocido bajo la denominación de caciquismo. En el corpus que hemos presentado en la primera parte, el caciquismo aparece como tema secundario, siendo la justicia el principal, nos referimos al drama titulado La red. Se ha visto en ese drama

cómo el burgués, el terrateniente don Segundo explota a sus braceros. La explotación laboral es una de las consecuencias nefastas del sistema caciquil en los dramas rurales de "Parmeno". Pero con especial fuerza dramática, este tema se hace resentir en La tierra, El pantano, y Esclavitud.

En La tierra, debido a las pésimas condiciones de vida y de trabajo que derivan del odioso sistema agrario, los jornaleros se declaran en huelga. Pero la resistencia del terrateniente don Diego Infante a atender sus quejas les llevará al cese de la actividad laboral y a la emigración a América. Se trata de un enfrentamiento de clases sociales, las que hemos destacado en la parte sintáctica, es decir, la clase burguesa contra la clase proletaria-obrera.

De las reivindicaciones a esta última clase se debe la denominación de la "Cuestión Social" acuñada a todo drama que plantea la señalada problemática social.

Prescindiendo de toda polémica sobre el concepto de "drama social" o de "literatura social", nos parece adecuado recordar el esquema que el crítico García Pavón considera que es la característica de los dramas sociales. Estas características están destacadas como sigue:

> *"- Burgués explotador. – Personaje enterizo, sin resquicio de virtud, conformado por toda clase de egoísmo y crueldad.*
>
> *- Obrero- masa. – Hombre indeciso, que conoce perfectamente la crueldad del amo pero incapaz de rebelión alguna sin cabecilla que le anime. Y una vez en estado de revolución, siempre propicio a la deserción y conformismo.*
>
> *- Proletario consciente. – Casi siempre iniciado en las ideas revolucionarias en el extranjero o en algún importante centro fabril en España. Él dirige y coordina las huelgas y revueltas e infaliblemente acaba muerto por la justicia o encarcelado y abandonado por sus compañeros, los que hemos denominado obreros-masa.*
>
> *- Viejo obrero honrado. – Conformista, amante del orden y de su trabajo. Hombre de otros tiempos, que rechaza las nuevas ideas revolucionarias y los procedimientos violentos. Pero al final, por haberle matado al hijo –proletario consciente- o haber sido seducida*

su hija por el burgués, se suma a los revolucionarios e incluso toma la venganza más espectacular."[1]

Siguiendo el contenido de La tierra, el esquema de García Pavón encuentra su mejor ámbito de aplicación. Todas las características que nos proporciona sobre el drama social se cumplen aquí. Así es como podemos empezar a señalar al terrateniente don Diego Infante y a su hijo Ricardo Infante como "burgueses explotadores", personajes inclinados a toda clase de inmovilismo. El viejo obrero, José, su hijo Rafael y sus compañeros, representan el "obrero-masa". José es efectivamente un experimentado obrero, o, según expresión de García Pavón, un "viejo obrero-honrado". Su hijo Rafael ha conocido la experiencia y la desgracia de caer en la crueldad de sus amos.

De todas formas en La tierra, las reivindicaciones sociales debidas a las injustas condiciones de trabajo y de vida son evidentes. Por eso, unos obreros como Paco preconizan ideas socialistas para acabar con el sistema capitalista y conservador que les avasalla. Dice:

"(Ebrio de entusiasmo) ¡ Toa pa nosotros, que fuimos sus amos! Pa que la cultivemos juntos, y pa que gocemos juntos de lo que dé!"[2].

Pero la intención del joven Paco, entre socialista y comunista, está combatida por el viejo obrero José Recio, no porque comparta la ideología vigente, sino porque, incapaz de entender las ideas y teorías modernas de la sociedad, adopta casi una actitud conformista, de resignación. Es una actitud senil. Parece ser lo propio de toda persona entrada en la vejez. La narradora de la novela de Goytisolo, Juegos de manos, es una muchacha llena de curiosidad. Habla de la huelga, de la revolución, y de la postura de su padre respecto a esos dos movimientos. Su padre le contesta achacando su falta de adhesión al movimiento revolucionario a su vejez. Pero habla en términos generales en este diálogo con su hija:

"Unos días después, recibimos en casa la visita de un antiguo compañero de mi padre. Acababa de ser despedido con motivo de las últimas huelgas y – según pude enterarme – militaba en un partido de izquierda...

---

[1] GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro social (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962, pp. 36 y 55.

[2] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto I, p. 9)*.

Al día siguiente, al levantarme, abordé a mi padre de improviso:
¿Qué quieren los revolucionarios? – Dije.
- ¿ Y tú? – Insistí -, ¿no les ayudarías si se sublevasen?
Comprendía que la pregunta iba a enojarle, pero, a pesar de todo, se la hice.
- Verás – me dijo-. Cuando uno se hace viejo no se preocupa de esas cosas. Lo único que quiere es que lo dejen en paz. En este país, todos los cambios son para empeorar.
- Y sin embargo, tú fuiste revolucionario, hace algunos años. Mamá me lo dijo un día.
Mi padre permaneció unos segundos en silencio.
- Sí. Cuando era joven."[3]

José es el "hombre de otros tiempos" de que habla García Pavón en la cita que antes dimos sobre el drama social. A pesar de su tendencia al conformismo, la situación social y laboral le va a afectar cínicamente; por los sucesos de la huelga que causan la muerte de Rafael su hijo. De ahí, por fin, su venganza "espectacular", según palabra de García Pavón. Pero amante de la paz, José se suma a los demás jornaleros en huelga y subraya ante todo los inconvenientes del sistema de explotación comunitaria de la propiedad tal y como la entiende Paco. En contra de lo cual dice:

"(Despreciativo) ¿Juntos los que trabajan y los que hacen como que trabajan? ¿Pa tós lo que no sudarán tós?...; no, hombre! ¡Yo no me escrismo pa que se divierten los vagos."[4]

No obstante, José acabará proponiendo y promoviendo un sistema de redención de las tierras y un régimen posterior de pequeña propiedad. Es una cabal intención reformista que se traduce en estos propósitos suyos:

"- Y que sea pa cá uno lo que cá uno pueda pagar(...) lo justo y poco a poco. Pero es preciso pagar pa hundir los pies como amos, no en las cuarenta mil fanegas de don Diego, sino en unas cuantas y de las que no cultiva. No hay que soñar."[5]

Recordemos que la intención de los huelguistas era ante todo pedir un mejoramiento de sus condiciones de trabajo y sobre todo, un aumento del jornal. Pero la abandonaron, gracias a las ideas emancipadoras de su líder,

[3] GOYTISOLO, Juan: Juegos de manos. Barcelona: Destino, 1995, pp. 102-103.
[4] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto I, p. 9)*.
[5] Ibíd., *(Acto I, p. 9)*.

Rafael, que sorprendió a todos planteando el problema desde la perspectiva de la reforma agraria. La postura suya es clara y contundente:

> *"RAFAEL*
> *Por eso, yo... no pediría el aumento.*
> *JOSÉ*
> *¿Qué pedirías entonces?*
> *RAFAEL*
>
> *(Con solemnidad.) ¡La tierra! (Todos se miran hondamente impresionados.)"*[6].

- El título del drama se explica, pues, por esas aspiraciones.

- "Parmeno" pone en el escenario español a personajes dotados de ideas nuevas basadas en la lucha de clases sociales. Las desigualdades sociales en sus variadas facetas constituyen el motivo de lucha ardiente de la clase obrera. En Europa, puede decirse que la emancipación de las clases dominadas remonta a la Inglaterra del filósofo John Locke (1632-1704). En efecto, su libro titulado Ensayo sobre el gobierno civil (1690)[7] tuvo una influencia manifiesta no sólo en Europa, sino, también en todos los países avanzados. Según Locke, todos los habitantes de un país tienen unos derechos ligados a la vida, la libertad y la propiedad, que nadie les puede arrebatar. Por otra parte, el Estado sirve, ante todo, para defender y garantizar estos derechos de los ciudadanos. Por fin, entre otras grandes ideas de Locke, tuvo arraigo la división del poder del Estado en dos: hacer las leyes y obligar a cumplirlas a todos. Estos dos poderes no los debe ostentar la misma persona u organismo para evitar que se caiga en un abuso de poder por parte de quién los tiene. Las matizaciones posteriores con Montesquieu, Jean Jacques Rousseau y Adam Smith, entre otros nombres importantes del Siglo de las Luces, se valoraron.

Los jornaleros de La tierra de "Parmeno" dan muestras de poseer conocimiento de esas teorías de la sociedad y particularmente, la teoría inherente al derecho de propiedad. Son ideas socialistas, liberales, en suma. En las clases obreras, tienen su máxima expresión en el siglo XIX con la

---

[6] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto I, p. 9)*.
[7] LOCKE, John: Ensayo sobre el gobierno civil (2.ª ed.). Buenos Aires: Aguilar, 1960.

publicación del folleto de título el Manifiesto Comunista[8] como obra de Marx y Engels. En él, potencian la lucha de clases como motor de la historia: "Hombres libres y esclavos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra, opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante. "Más aún, el proletariado debe organizarse para acabar con la prepotencia de la burguesía. De este modo, y en contraposición a los socialistas utópicos, al marxismo se le llamará "socialismo científico", porque parte de una realidad económica y social concreta para establecer después unas leyes o reglas de conducta y de acción acertadas. Los estudiosos Prats y sus compañeros proceden a un escudriño del surgimiento de las ideas marxistas en Historia del mundo contemporáneo.[9]

La lectura política que se desprende de la problemática social planteada en La tierra no puede entenderse fuera de los cánones de esas teorías de la sociedad. López Pinillos, atento a lo de su tiempo y de los tiempos pasados, contribuye innegablemente a la liberación de las clases oprimidas de su sociedad. Así, pues, la comicidad que hemos subrayado en casi todas sus obras dramáticas no es nada más una astucia artística para poder alcanzar su verdadero propósito que es el cambio, o, si se prefiere, la reforma contribuye eficazmente a la emancipación de las clases desfavorecidas con ayuda, según se ve, del socialismo científico o Marxismo. En todas sus obras, la libertad y la justicia se presentan como valores ausentes que hace falta integrar en la vida cotidiana para el progreso de todos.

Hablando de la ambientación social en las obras dramáticas de "Parmeno", hemos visto cómo la relación que existe en la clase burguesa y la proletaria o la campesina es la de mantener a esta última clase bajo el yugo de la primera. Por lo tanto, las lecciones fomentadas por el "socialismo científico" eran las bienvenidas para nuestro dramaturgo. Con lo cual el teatro se convertía en un instrumento político. Ya en el corpus que presentamos sobre La red, "Parmeno" ataca la institución judicial del Régimen de la Restauración del absolutismo

[8] MARX, Karl / ENGELS, Friedrich: Manifiesto del Partido Comunista. Madrid: Utopías-Nuestra Bandera, 1998 (Pr. Fernández Buey, Francisco). Nota: Para leer el Manifiesto Comunista / Prólogo de Fernández Buey: "Una lectura del Manifiesto Comunista ", por Juan Ramón Capella.
[9] PRATS, J., y otros: "La irrupción del Marxismo", en Historia del mundo contemporáneo. Madrid: Anaya, 2000, pp. 126-127.

monárquico que se implantó en España desde 1874, bajo el liderazgo de Antonio Cánovas del Castillo. En este período, el sistema del turno de partidos practicado entre el partido conservador de Cánovas del Castillo y el liberal de Sagasta es profundamente perturbado por el caciquismo y la oligarquía de los gobernantes. En otras obras de "Parmeno", hemos visto cómo los caciques influyen en los votos de una localidad. Ejemplo de ello es La fuente, donde los conservadores ganan las elecciones municipales por fraude electoral del líder conservador, don Luis. En Esclavitud, la misma aberración sucede con el gran poderío don Antonio Venegas. Esas obras deben considerarse como diatribas dirigidas contra el Régimen de la Restauración monárquica en la España decimonónica.

Efectivamente Esclavitud es otro drama de Pinillos de signo caciquil. Dos caciques aparecen en él: don Antonio Venegas y Sacris. El primero muere a manos de su administrador y explotador, don Pedro Govantes, ayudado por su hijo recién llegado de Argentina, Pedro Luis Govantes. La causa del asesinato es que el cacique era del prototipo que García Pavón representa en su esquema de drama social, es decir, aquél que se aprovecha de la hija de su obrero resignado de algún modo. Aunque la lucha de clases no se da de manera explícita en este drama, no deja de ajustarse al esquema de García Pavón. Si se tienen en cuenta las represalias de don Antonio Venegas al cabo de los resultados de la votación, se puede ver en ello un signo de lucha y de protesta de los jornaleros, ya que la mayoría de ellos no le votaron.

Con este drama, "Parmeno" refuerza la destrucción del mito rural que le obsesiona en sus dramas rurales. Esta lucha incide, considerando el conjunto de los dramas que versan sobre el caciquismo, la oligarquía y la presencia de clases sociales, en el Régimen de la Restauración como gobierno antimodelo. La victoria fraudulenta del cacique don Antonio Venegas sirve de prueba al dramaturgo para demostrar la falta de seriedad a un sistema político que no es de su gusto.

Está claro que entre el conservadurismo y el liberalismo, "Parmeno" se inclina al último, a juzgar por el modo de celebrar las elecciones en las mencionadas obras. Pero la lucha de "Parmeno" tiene en cuenta un elemento

importantísimo: la justicia. Por eso, no todos los caciques caen en su red. Generalmente, uno sobrevive. En Esclavitud, Sacris se ha quedado. En La red, don Segundo queda ileso, el juez don Germán, sostén incondicional de valores del sistema al que se dirige la crítica, dimite de su cargo judicial, expresión de la destrucción de una institución caduca. En El pantano, los intentos de Juan de poner fin a la influencia de don Alejandro, poderoso terrateniente y alcalde a la vez, fracasan. El terrateniente o cacique se queda y Juan vuelve a Inglaterra en donde había vivido diez años ya. Deja el "pantano" en el que vive su familia: su madre y sus hermanos, así como el denunciado terrateniente.

Puede pensarse que "Parmeno" admite que la reforma es posible con estos caciques que no pasan por su guillotina.

Hay que tomar las posturas de "Parmeno" con pinzas. No se definen claramente, respecto a las teorías de la sociedad, o a las ideologías políticas. ¿Es "Parmeno" capitalista? ¿Es socialista? Diríamos, unas veces sí, otras, no. En sus dramas rurales, pero no les elimina todos. Se ve no obstante mucha inclinación a las ideas socialistas del momento en muchos de sus personajes de dramas rurales. Pero en Los senderos del mal, comedia en tres actos cuya acción transcurre en Madrid, uno de los personajes más importantes, Fernando, abogado de profesión declara que no es enemigo de los que tienen el sentido de la iniciativa privada. Es una actitud procapitalista que aparece en este parlamento donde habla del despedido de su conductor y en el que deja claras sus ideas capitalistas y de hombre de derecha, pero hablamos todavía de conservadurismo en esta época, nos adelantamos al tiempo empleando los términos "derecha" e "izquierda" en política:

FERNANDO

" Nina, no seas tan ligera. El chauffeur nuevo será mejor, porque no tendrá tan garrafales defectos como el que se ha ido que era un águila para robar. ¿No sabes que metía el auto en el taller de reparaciones, sin estar descompuesto, y que, cuando lo estaba, por composturas de diez duros, ponía cien...? Pero, en fin, por eso no le he despedido, porque su cómplice, el dueño del taller, es socio

capitalista de tu papá, y yo gozo protegiendo á los parientes emprendedores."[10]

Eso de "*yo gozo protegiendo á los parientes emprendedores*" y de ser amigo un "socio capitalista" es de signo capitalista y deja transparentada la defensa de una ideología capitalista que no difiere de la ideología burguesa que inicialmente origina la crítica de nuestro dramaturgo.

Diremos que el problema de "Parmeno" aquí es el de la justicia y de la honradez, valores o principios que deben regular toda iniciativa privada o pública, de derecha o de izquierda. La ideología de izquierda no se inspira en los términos preferidos y modelos de justicia y de honradez, no podrá escapar tampoco de la repugnancia terca de "Parmeno". Su problema no es, pues, el de una determinada tendencia política, de una determinada ideología, sino el de una tendencia que abogue por el bienestar del ciudadano.

Tratando de la España finisecular y precisamente del Régimen de la Restauración, el profesor Laín Entralgo, ha escrito con su pluma magistral unas páginas antológicas bajo el título de "El sabor de la historia". Dichas páginas empalman con el análisis que hacemos de las obras dramáticas de "Parmeno", si se tiene en cuenta resulta irónico y acertadamente pincelado el decir lo que sigue:

" ..., España es un cuerpo sin consistencia histórica y social (...). El modesto brillo de la vida española no pasa de ser el brillo engañoso del oropel, por usar una metáfora muy del gusto de la época."[11]

Un oropel es, o una lámina de latón que imita al oro, o un adorno ostentoso pero de poco valor. Aplicada esta metáfora a la Restauración, le resta toda importancia. Y ésa era, según propósitos del profesor Laín Entralgo, la verdadera cara de la sociedad de dicho régimen político. Varias críticas afectan este momento histórico, y López Pinillos no se queda al margen de ellas.

En Historia social y económica de España y América, Vicens Vives hace un reseño atinado del peso ideológico del neoaristocratismo en la España

[10] LÓPEZ PINILLOS, José: Los senderos del mal. Op. cit., *(Acto II, p. 96)*.
[11] LAÍN ENTRALGO, Pedro: "El sabor de la historia", en La generación del noventa y ocho. (3.ª edición). Madrid: "Col. Austral", 1956, pp. 46 -47.

contemporánea y especialmente, la de Amadeo de Saboya, pues da a entender que se perfila de forma decidida el proceso de:

> *" Constitución definitiva de una ideología(de la aristocracia) que ya no abandonará jamás. Al contrario, irá perfilándose como paradigma definido de una casta casi cerrada. La España eterna y conquistadora se reencarna en la aristocracia, detentadora de títulos y blasones, de pergaminos y latifundios(...). El caciquismo sirve los fines de esta mentalidad postfeudal, que de vez en cuando iluminan la generosidad de un mecenas o la ilustración de un duque."*[12]

Vemos claramente que el caciquismo fue una calamidad en la Restauración. Los datos históricos coinciden armoniosamente con las estructuras textuales en este caso, en "Parmeno". La "Cuestión Social" que venimos estudiando en los dramas rurales de nuestro autor está desarrollada por los historiadores como una realidad histórica del período que nos ocupa. Antoni Jutglar, en La sociedad española contemporánea escribe:

> *" Solamente al cabo de algunos años, el caciquismo permitiría que la candidatura parlamentaria de un Pi y Margall o personaje análogo, triunfará en las urnas, en Barcelona, o en otros núcleos...*
> *Por ello, en la época de la Restauración, junto al desengaño de muchos, cunde un interés por penetrar en la "madeja política", por medrar en la rueda caciquista, en el complejo hilo de cuneros, etc., que vinculaba a los personajes modestos con las altas esferas del Poder. Especialmente los abogados – importantes en número – se distinguieron por su afición destacada y recompensaba, a trabajar a favor de los poderosos."*[13]

Este papel de los abogados nos recuerda Los senderos del mal, comedia urbana de "Parmeno", en la que el personaje Fernando, abogado de profesión, sirve efectivamente la causa de la burguesía dominadora. Asimismo, el peso del caciquismo como estorbo a la evolución democrática subrayado en la cita anterior es objeto de crítica por parte de "Parmeno" en Esclavitud y en La fuente, por ejemplo.

Está claro que la problemática social que plantea López Pinillos en sus dramas rurales es el corolario del caciquismo practicado por los defensores de

[12] VICENS VIVES: Historia social y económica de España y América, vo. V, p. 135.
[13] JUTGLAR, Antoni: La sociedad española contemporánea. Ensayo de aproximación a una problemática polémica. Madrid (Barcelona): Guadiana de Publicaciones, 1973, p. 210.

la Restauración finisecular. Como problema agrario, no preocupó únicamente a los escritores. También fue un elemento fundamental de hombres políticos. El caso más reiterado es el de Pi y Margall, uno de los cuatro presidentes de la I República española que tan sólo duró once meses. En efecto, con motivo de la celebración del centenario de la muerte de Francisco Pi y Margall acaecida en Madrid el 29 de noviembre de 1901, el profesor don Juan Trías Vejarano, Catedrático de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense saca a relucir los ideales socialistas de aquel Presidente y su preocupación por la realidad económica y social de aquel período. El importante artículo del profesor Trías Vejarano aparece publicado en EL MUNDO del 29 de noviembre de 2001. Sería incompleto e intrascendente, si no dejáramos constancia del escrito de Trías Vejarano, siquiera a grandes rasgos. Pues el título del artículo es " Pi y Margall: un federalismo casi olvidado". Entre otras, dice de él:

> *" Pi y Margall fue un liberal radical o, si se prefiere, un demócrata radical, aunque por sus ideas sociales también puede ser adscrito al socialismo reformista. Defendía los derechos individuales y democráticos sin restricciones. Criticó, por ello, el sistema político isabelino, y, después, el de la Restauración y su práctica política, que convertía el ejercicio del sufragio en una farsa... Propugnaba la separación de la Iglesia del Estado, la abolición de la pena de muerte, la reforma del sistema penitenciario.*
>
> *Para él, la República era la forma que correspondía a la democracia, en lo que obraban no sólo consideraciones de principio, sino la experiencia de la monarquía constitucional en España. También, encontramos sobre todo en los escritos de la época de la Restauración, una vigorosa denuncia del atraso material y espiritual de España, con la defensa de un programa regeneracionista equivalente al de la literatura del mismo nombre.*
>
> *Pi y Margall, además, desde sus primeros escritos propugnó un programa de reformas sociales, que en su última versión, la de 1894, se parangonaba con los más avanzados de la izquierda liberal europea y establecía un puente con los del socialismo reformista.*
>
> *Este programa tuvo un comienzo de realización en su breve etapa gubernamental, cuando defendió una serie de medidas, algunas de las cuales alcanzaron rango de ley, y que la reacción subsiguente a la caída de la República derogó.*
>
> *Pi y Margall criticó la forma en que se realizó la desamortización en España, defendiendo una visión de la misma que favoreciese el acceso a la tierra de los jornaleros; también defendía que se*

facilitase la conversión de los pequeños cultivadores en poseedores de la tierra que tenían en arrendamiento, foro o rabassa morta."[14]

La cita que precede es trascendental para este nivel de valoración temática. Nos permite confrontar la serie literaria con la serie histórica; de ahí, la relevancia de la percepción de la problemática social por nuestro dramaturgo. La importancia del problema es tan innegable que lo encontramos en otros coetáneos suyos.

Federico Oliver plantea dicha problemática social a partir del problema agrario en El pueblo dormido y en el drama titulado Mora de la Sierra. En un tono particularmente tétrico, en la tragicomedia Los semidioses, donde todos los habitantes del pueblo de Mora de la Sierra emigran a Argentina. Volveremos al tema de la emigración, por su importancia en "Parmeno".

José Martínez Ruiz, "Azorín", no puede sustraerse a reflejar el drama que se vive en su región natal, y La Andalucía trágica suya es el mejor medio para concretar su compromiso. Y es de recordar la opinión del profesor Martínez Cuadrado según la cual el Sur latifundista, o sea, Andalucía, vivía el drama que originaban los terratenientes, puesto que preferían cultivos extensivos pero no productos, tierras improductivas o destinadas a caza o a ganaderías de reses bravas.[15]

En 1920 ya en lo que se puede considerar como la tercera fase de su producción literaria, la de los "esperpentos", Valle-Inclán publica Luces de Bohemia. Puede decirse que la intención del dramaturgo esperpéntico es presentarnos la realidad social y humana a través de una visión crítica y casi destructiva. Con lo cual el espectador debería tomar conciencia de cómo es la sociedad en su esencia. Esa presentación grotesca de la sociedad es el esperpento. Pero hay que hacer resaltar que dicho esperpento se produce no de modo directo, sino mediante la técnica del reflejo que se ve al contemplar la sociedad en un espejo cóncavo: se destaca una visión totalmente deformada de la realidad.

---

[14] TRÍAS VEJARANO, Juan: " Pi y Margall: un federalismo casi olvidado", en EL MUNDO, Año XIII, Número 4382, Jueves, 29 de noviembre de 2001, pp. 16-17.
[15] MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel: La burguesía conservadora (1874-1931). Madrid: Alfaguara / Alianza Universidad, 1974, p. 132.

La acción de Luces de Bohemia transcurre "en un Madrid absurdo, brillante y hambriento".[16]

En la última parte de la escena undécima de este drama, aunque no se produce un enfrentamiento entre obrero y empresario, las quejas y reivindicaciones de los personajes son de signo social. Cabe recalcar estas situaciones de los parlamentos de El Albañil y Max Estrella:

> *"EL ALBAÑIL. – La vida del proletario no representa nada para el Gobierno.*
>
> *MAX. – Latino, sácame de este círculo infernal.*
>
> *(Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos)."*[17]

El fragmento citado es buena muestra de que Valle-Inclán no se queda al margen de la problemática social de su época. Comparte, por lo tanto, las parecidas inquietudes con "Parmeno", si bien las suyas alcanzan el punto álgido y grotesco. Tanto el obrero, el poeta inteligente, son pobres, hambrientos, y denuncian al gobierno, acusándole de su situación.

Pero la obra que, sin lugar a dudas, ha sido considerada por los críticos como social, con una intención socialista, es Juan José de Joaquín Dicenta. A pesar de las discrepancias sobre el contenido socialista de ese drama urbano, su lectura nos permite ver en él la mencionada intención así como una clara oposición a las convenciones burguesas. En efecto, el drama está construido sobre la base de una estructura simétrica: un problema de clase y reivindicación sociales, al que viene a superponer el conflicto sentimental. El propio albañil Juan José se enfrenta con su jefe, Paco, con una nítida conciencia de clase, y a propósito de su compañera sentimental, Rosa. Los parlamentos son contundentes:

> *" PACO*
>
> *(A Juan José.) Pues hablas mal y apuras mi paciencia, y te olvidas de quién soy yo.*

---

[16] VALLE-INCLÁN, Ramón M.ª del: Luces de Bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 4.
[17] VALLE-INCLÁN, Ramón M.ª del: Luces de Bohemia. Op. cit., Escena Undécima, p. 127.

JUAN JOSÉ

No me olvido. Usté es mi maestro, el que me da el jornal que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece. ¡Ya vé usté cómo no me olvido! Sin duda por eso, porque me paga usté, ha llegao a creerse que todo lo mío le pertenece, y no contento con lucirse a consta de mi sangre, quiere usté mandar también aquí dentro y coger lo que aquí dentro vive y llevárselo. ¡Pues no, no señor Paco; eso, no!.

PACO

(Con cólera.)¡Mira lo que dices!.

JUAN JOSÉ

Digo, que pobre, pero no tanto. Mi sudor, bueno; mi trabajo, bueno también; de usté son, porque usté los paga. (cogiendo a Rosa por un brazo y atrayéndola a sí.) Pero esto no se paga con dinero; no hay dinero que lo pague en el mundo. Esto es mi vida, mi alma, me pertenece y no lo suelto."[18]

Pensamos que la estructura simétrica de Juan José no debería entrañar contradicciones en el momento de llamarlo drama de contenido socialista o drama pasional. Cumple las dos funciones y admite forzosamente una doble lectura. Ese drama debió de servir de fuente de inspiración a "Parmeno" para cargar sus dramas rurales de contenido social. En esta línea, no se puede dejar de citar también El señor feudal del insigne Dicenta.

Con diferencia, Jacinto Benavente, que empezó a desarrollar el drama rural antes que López Pinillos aborda la "Cuestión Social". En su comedia rural Señora ama[19], la problemática social no se plantea en términos del enfrentamiento obrero contra patrono, es decir, como reivindicación de la clase desfavorecida acerca de la clase dominadora. Está centrado en el problema agrario desde la perspectiva de la reforma, del reparto de la tierra. Es lo que mantiene en vilo al lector desde el acto I hasta el II, en el cual se resuelve la tensión que se debe al conflicto entre el gran terrateniente Feliciano y su hermano José, a propósito de la propiedad del pueblo de Umbría y la de la dehesa. Ese planteamiento, de reparto de la tierra, de vuelta a la pequeña propiedad, es una cabal expresión de la ideología socialista, o, si se prefiere, el

[18] DICENTA, Joaquín (1895): Juan José (edición de Jaime Mas). Madrid: Cátedra, 1982, acto I, XV, p.106.
[19] BENAVENTE, Jacinto: Señora ama. Op. cit.

marxismo científico, inclinación que se repercutirá en el Pinillos de El pantano, Esclavitud y La tierra, posteriores al Benavente de Señora ama. Un extracto de la escena VII del acto I podría ayudar a contemplar esta dura realidad, que es el encuentro del burgués-terrateniente, Feliciano, y su hermano José acerca de la necesidad para José de proceder al reparto de la propiedad:

> *" FELICIANO*
>
> *¿No vas tú con ellos?*
>
> *JOSÉ*
>
> *No, me vuelvo al pueblo de seguida. Escucha... No quiero decirte naa, pero...*
>
> *FELICIANO*
>
> *Ya sé lo que quieres, que se parta lo que tenemos junto. La harrén de la encrucijá, la del arroyo y el pradillo de la Umbría. ¿No es eso? Too se hará, descuida.*
>
> *JOSÉ*
>
> *Pues cuanto antes.*
>
> *FELICIANO*
>
> *Mañana mismo. Por la mañana bien temprano me ties en el pueblo. ¿Te conviene así?.*
>
> *JOSÉ*
>
> *Bien está.*
>
> *FELICIANO*
>
> *Pues hasta mañana.*
>
> *JOSÉ*
>
> *Si Dios quiere(sale.)"*[20]

Pero el asunto no se resuelve con facilidad, choca con la resistencia de Dominica, muy conocida por la denominación de "Señora ama". Es la esposa de Feliciano. Su oposición al reparto de la tierra estriba en los celos: su marido, donjuaresco, tuvo una aventura con María Juana, hermana de crianza suya y mujer de José. Piensa que si facilita

[20] BENAVENTE, Jacinto: Señora ama. Op. cit. acto I, esc. VII, p. 78.

el paso de la tierra a mano de José, la aventura sentimental entre su marido y la mujer de José podrá reanudarse. Afortunadamente para la pareja María Juana-José, señora ama da su acuerdo, gracias a un hecho feliz: está embarazada por primera vez, cosa que le obsesionaba hasta quitarle el sueño. De ahí que al final del acto II, se presenta como el desenlace del problema, ya que José anuncia que la faena del reparto empieza al día siguiente y estima que durará "tres o cuatro días".

Esa solución levanta nuevas inquietudes, sobre todo, de parte de la clase obrera. La Pola y La Jorja, mozas de labranza del antiguo Feliciano, se riñen y se pelean en el acto III, por la cuestión que arranca de que no saben si José, convertido en nuevo dueño de la propiedad, les va a contratar. De todas formas, La Jorja ve a La Pola con ventajas en la nueva situación y se deja arrebatar por una intolerancia campesina.

Benavente enfoca de este modo sus ideas socialistas, a partir de un intento de reforma agraria, que origina nuevos caos sociales, como es el paro de los obreros del antiguo terrateniente. La sociedad española de estos primeros lustros del siglo XX seguía, pues, padeciendo tal complicada problemática, lo cual tendrá repercusiones graves en los años treinta y degenerará en Guerra Civil. El teatro de la "Cuestión Social", que procura provocar una toma de conciencia en las clases desfavorecidas para su emancipación se hace trascendente en este contexto. Por otra parte, se convierte en un auténtico instrumento político para atacar las convenciones burguesas tan arraigadas en esta sociedad desde el siglo XIX. Es un teatro en contra del aburguesamiento de la sociedad española.

En los demás dramas rurales de Benavente, La malquerida, sobre todo, el problema agrario abordado de forma sutil tiene siempre una intención socialista. La sutileza del problema se explica por el hecho de que apenas se nota un conflicto de clases en la obra. Lo que predomina es la carga pasional vinculada a la relación amorosa de carácter endogámica que Esteban entretiene con Acacia, su hijastra, conocida también por la denominación de "La malquerida". Su historia amorosa dio lugar al título del drama. La muerte de la madre de la malquerida, Raimunda, muere al final de la obra, por condenar implacablemente el comportamiento moral de su marido. Su muerte adquiere, desde entonces, un valor simbólico de sacrificio.

Aparte del conflicto amoroso, La malquerida es de signo social, porque lo es ante todo caciquil. El incestuoso marido de Raimunda, Esteban, es un poderoso terrateniente, es decir, de la burguesía rural. A su lado, está el Tío Eusebio, un competidor suyo en este sector agrario. Ambos tienen en su poder una clase obrera inmensa. Recordamos unos nombres importantes que son víctimas de los latifundios de Esteban: primero su criada, La Juliana, luego, los braceros, Bernabé y El Rubio, por destacar los más representativos. Éste último, además de engrosar la mano de obra del terrateniente, es su matón. Lo confiesa él mismo en la escena VII del acto III[21]. La víctima más inmediata de El Rubio es Faustino, hijo del terrateniente Tío Eusebio. Lo que sucedió es que Norberto, primo de Acacia, se enamoró de ella y quiso casarse con ella. La muchacha le dejó plantado, por las maniobras de su padrastro, Esteban, que andaba cortejándola. Una noche, muere de un tiro Faustino, rival de Norberto por Acacia. La familia del Tío Eusebio acusa a Norberto del asesinato, pretextando que le mató por celos. Detenido y juzgado, el supuesto asesino Norberto fue liberado, al ser probada su inocencia. Pero más tarde, con el transcurso del tiempo, fue descubierto que El Rubio es quién asesinó a Faustino, a instancia del terrateniente Esteban. Pues por proceder de una familia pudiente, Faustino es quién fue autorizado a casarse con Acacia, por su madre Raimunda. Por eso, Esteban, que había puesto sus miradas sentimentales ya en la joven criatura, vio que Faustino era el enemigo más temible que urgía eliminar.

Recordemos la presencia de matones en López Pinillos: en El condenado, Rufo El Molinero es el matón del terrateniente don Benigno; Andrés el de la Borrega desempeña el mismo papel acerca del terrateniente Cándido el Merino en Nuestro enemigo; Rogillo y sus compañeros son matones del cacique don Antonio Venegas en Esclavitud. En La tierra, Curro Veneno, Bautista y Polilla son garbosos matones del temible cacique don Diego Infante. Diremos que en casi todos los dramas rurales de "Parmeno", existe el tenebroso papel de los matones. El pantano y Nuestro enemigo de Pinillos se estrenaron el mismo año que La malquerida de Benavente, es decir, en 1913; con lo cual no podemos inferir la influencia de Benavente aquí en nuestro autor. Lo que se puede decir es que el papel de matón parece acuñarse en los dramas rurales como un rasgo característico. Por otra parte, es un paradigma de la influencia aplastadora de la clase burguesa en la proletaria o en la campesina a secas.

[21] BENAVENTE, Jacinto: La malquerida. Op. cit., acto III, ESC. VII, P. 188.

Todos los dramas rurales de López Pinillos responden nítidamente a una intención social, y su interpretación se entiende dentro del socialismo científico.

Aún cuando no existe una reivindicación liderada por una clase social, la figura del terrateniente es suficiente para ver esa intención social; en la medida en que da rienda suelta a destacar una estructura del sistema caciquil con incidencia en la estructura social. El análisis que hemos llevado a cabo sobre los personajes en el nivel sintáctico permite ver la cantidad importante de personajes que son caciques, sostenes de la existencia de una burguesía conservadora de la Restauración. La crítica de "Parmeno" da en terreno abonado. Es decir, tiene un objeto nítido.

A partir del análisis sintáctico que hemos llevado a cabo en la segunda parte, podemos sintetizar esquemáticamente los elementos que constituyen realmente el problema social en "Parmeno": las desigualdades sociales basadas en la injusticia; la explotación; el conformismo; la incultura; la cerrazón de horizontes; el miedo; las dos Españas y la apertura del país. Visto desde esa perspectiva, el problema social se ilustra con todas las obras dramáticas de "Parmeno". Es el problema social en su sentido genérico.

Entendido como conflicto de clases solamente, como enfrentamiento patrón versus obrero en el caso de dramas urbanos, o amo versus aparcero en lo tocante a dramas rurales, hablaremos del sentido restrictivo de la cuestión social. En tal caso, sólo los dramas rurales El pantano, Esclavitud y, muy especialmente, La tierra, se clasificarían. En cierta medida, La red. Los demás dramas serían, entonces, melodramas sociales.

Valiéndonos del criterio de clases sociales, la comedia urbana Caperucita y el lobo entraría perfectamente en la clasificación de obras de la "Cuestión Social" con su tema amoroso. El amor sería un problema social aquí en tanto en cuanto constituye un puente sentimental entre el criado Eugenio y la patrona o la ama Sofía. El primero, Eugenio Miranda es del proletariado urbano, mientras que la segunda, Sofía Bernal, es de la alta nobleza, de la familia de los Barones. Sofía enamora a su criado, el amor se choca con la resistencia del padre, el Barón de Bernal, pero acaban casándose. Por eso, el amor deja de ser aquí un conflicto estrictamente particular pero se amplía a categoría social. Sus dos componentes, el proletariado y la alta nobleza, representan fuerte y convencionalmente una pieza sin fisura alguna.

Paralelamente, el amor como tema social se contempla en La casta. José Lajón es del bajo estamento social, pese a sus estudios. Su novia, convertida en su esposa tras la celebración de la boda, Clara Valdemar, es de noble cuna. Lo peor es que los lajines habían sido criados de los valdemares. A pesar de la oposición de don Felipe Valdemar, el matrimonio queda consolidado a pesar también de la mentalidad primitiva de José Lajón. Con estos matrimonios entre distintas clases sociales nos encontramos ante la intención que subyace en el fondo de la relación: acabar con los viejos demonios del pasado a través de la búsqueda de la igualdad social, el amor sirve de instrumento de combate aquí. El amor, que debe ser libre para "Parmeno", no tiene que chocar con ningún impedimento social.

Poco después de "Parmeno", Federico García Lorca da el mismo enfoque social al amor entre Martirio, hija de Bernarda Alba, y Enrique Humanes. El tema viene desarrollado en la tragedia rural de título La casa de Bernarda Alba. Aunque posturas como la de Bernarda, la madre de la novia, constituyen un impedimento, la intención del amor libre del dramaturgo queda perceptible. En los parlamentos que recogemos a continuación, La Poncia, criada de Bernarda, la aborda para que tenga en cuenta que a estas alturas del siglo XX, es hora de que la mujer disfrute de su libertad y que el patriarcado pierda toda vigencia. Con coraje, La Poncia interroga a su ama:

> *" LA PONCIA*
>
> *(Siempre con crueldad.) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?*
>
> *BERNARDA*
>
> *¡ Y lo haría mil veces! ¡ Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán."*[22]

Si el amor es libre, la autoridad de los padres debe ser nula en la elección de novios por los hijos. La diferencia de clases sociales no debe ser una traba para los pretendientes.

Dentro de la oleada de dramas rurales con evidente dosis de tesis social, podemos destacar a algunos autores que son precursores inmediatos de "Parmeno". Entre otros

cultivadores y sus obras dramáticas, cabe citar a: José Felíu y Codina: La Dolores (1892) y María del Carmen (1896); Ángel Guimerá: María Rosa (1894) y Tierra Baja (1896); Benito Pérez Galdós: Los condenados (1894); Leopoldo Alas y Ureña, "Clarín": Teresa (1895) y Joaquín Dicenta: Juan José (1895) y El señor feudal (1896)[23].

Precisemos que a pesar del carácter inmediato de estas obras con respecto a las de López Pinillos, su verdadero precedente que convendría tener en cuenta se retrotrae a 1874, fecha del estreno de El estómago de Enrique Gaspar. No obstante, este drama no obtuvo la popularidad de Juan José de Joaquín Dicenta, que pasó a ser considerada por los críticos literarios como inicio del drama social en España. Por eso, procuramos buscar los paralelismos que este último drama presenta con respecto a los de "Parmeno". Este procedimiento nos permite deducir la posible influencia de Dicenta en López Pinillos así como la continuidad del cultivo del drama social en España a lo largo de los primeros decenios del siglo XX.

Nos interesa cerrar este capítulo reseñando a aquellos autores que, al mismo tiempo que los estrenos de Benavente que a continuación se mencionan o con posterioridad a los mismos, nos referimos a obras como Señora ama o La malquerida, cultivan el drama rural de marcado contenido social. Entre los más destacados –dejando por un lado a López Pinillos que es ya relevante en el trabajo- se debe citar a:

- Puig I Ferrer:
    - Arrels mortes (1906)
    - Aigües encantades (1908)
- Francisco de Víu:
    - Así en la tierra... (1923)
    - Peleles (1930)
- Adriá Gual:
    - Misterio de color (1904)

---

[22] GARCÍA LORCA, Federico: La casa de Bernarda Alba, en Obras completas. Op. cit., acto II, pp. 1031-32.

[23] Nos basamos en el estudio de Jesucristo Riquelme Pomares para determinar el año de estreno de estos dramas. (Vid.) RIQUELME POMARES, Jesucristo: El teatro de Miguel Hernández (Las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas). Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990, p. 111.

- Los hermanos Quintero:
    - malvaloca (1912)
- Federico Oliver Crespo:
    - La neña (1904)
    - Los semidioses (1914)
    - Los demonios se van (1915)
    - El pueblo dormido (1917)
- Eduardo Marquina:
    - Fruto bendito (1926)
    - La ermita, la fuente y el río (1927)
    - Salvadora (1929)
    - Fuente escondida (1931)
    - Los Julianes (1932)
- Linares Rivas:
    - Cristobalón (1920)
- Álvarez de Sotomayor:
    - La enlutaíca (1923)
    - La seca (1923)
    - Los lobos del lugar (1924)

      (Los tres en verso).
- Luis Chamizo:
    - Las brujas (1930)

Un poco alejado del drama rural establecido, pero con una profunda conservación de vínculo, podríamos señalar a:

- Miguel Hernández:

- Los hijos de la piedra (1935)
- El labrador de más aire (1937)

- Valle-Inclán:
  - El embrujado (1913)
  - (Comedias bárbaras)
  - Divinas palabras
- Federico García Lorca:
  - Bodas de sangre (1933)
  - Yerma (1934)
  - La casa de Bernarda Alba (1936)

Estas tres últimas obras constituyen una trilogía trágica.

El influjo de López Pinillos en los dramaturgos que le siguieron y cuyas obras se encasillan en la corriente de "dramas socio-rurales" es innegable. El caso más acusado es el de Miguel Hernández. La parte de su producción literaria que nos interesa aquí es el teatro. A través de él, podemos destacar ciertos rasgos comunes entre ambos autores, lo que demostraría que Hernández toma de López Pinillos. Así es como podemos señalar tanto en nuestro autor como Miguel Hernández la propensión a las acotaciones que describen los caracteres morales de los personajes, especialmente pormenorizados. En La red, "Parmeno" nos permite imaginar el estado anímico del juez don Germán con los detalles didascálicos siguientes:

> *"(Con la jovialidad del que ha llenado a gusto el estómago");*
>
> *"Con la alegre seguridad del jugador que tiene los triunfos.)"*[24]

Procede de la misma manera para hablarnos del alguacil Tranquilino, ante la sorpresa de divisar, contra toda expectativa, a las presuntas víctimas, don Segundo y Domingo:

[24] LÓPEZ PINILLOS, José: La red. op. cit., acto III, pp. 124 y 129.

"(El joven Tranquilino, como si hubiera perdido el milígramo de sustancia gris con que le dotó la Providencia, entra de un bote, gritando, llorando y riendo.)[25]

Los caracteres morales de Ricardo Infante en La tierra se determinan con la siguiente acotación:

"(Ricardo es un mozo muy satisfecho de sí mismo, que se contonea al andar, que mira a las mujeres como un gallo. En sus relaciones con los campesinos, es tan confianzudo como el jifero con las reses que va a degollar.)"[26]

Idéntico procedimiento se da en El pantano cuando el dramaturgo presenta el estado moral de don Alejandro diciendo:

"(Don Alejandro es un magnífico gorrino, orgulloso de su cogullada, su tripa y su pestorejo [...][27]

estas acotaciones que inciden en el estado de ánimo de los personajes parmenianos, y, por tanto, en sus caracteres morales, corresponden a las hernandianas de Los hijos de la piedra siguientes:

"(Los trabajadores se quedan un momento en una actitud digna de cuajar en piedra.)";

"(Todas rodean al SEÑOR*, que las oye parecido a un bloque de piedra.)"*

"(El SEÑOR *se acentúa en piedra.)"*[28]

Acorde con estas concomitancias, Miguel Hernández se presenta como uno de los mejores admiradores de López Pinillos. Jesucristo Riquelme no pasa desapercibida dicha influencia de López Pinillos en Miguel Hernández. Así, pues, deja sentado que, de López Pinillos, Hernández recoge muchos rasgos, mucha técnica, para la construcción de sus tragedias. Ello recae en un cierto efectismo trágico que se reduce a lo absurdo.

Otro elemento que aparece tanto en Los hijos de la piedra como en El labrador de más aire y cuyo origen se remonta a López Pinillos, según Riquelme, es la relación del

[25] Idem, acto III, p. 169.
[26] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., acto I, p. 8.
[27] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Op. cit., acto I, p. 8.

anticlímax conseguida por la inserción de escenas domésticas y de ocio. A este dato, se suma la idealización del villano y su medio geográfico en Los hijos de la piedra, lo cual procede, a juicio de Riquelme, de la relación con La red de López Pinillos[29].

Los hijos de la piedra del poeta-dramaturgo oriolano presenta coincidencias con La tierra del dramaturgo sevillano en grado superior. En esta obra, los elementos típicos del drama socio-rural se acumulan y se eslabonan para dar, ante todo, a la acción dramática, un gran impulso efectista, junto a las reivindicaciones sociales y políticas. La crueldad e intransigencia del amo frente al aparcero, la huelga como medio de lucha de la clase dominada contra las injusticias de la clase dominadora, la solidaridad de los jornaleros, la revuelta colectiva, la toma de represalias por guardias armados, esquiroles y, por si fuera poco, la muerte del cacique como desenlace de la acción dramática, en este caso, desenlace del conflicto de clases. Pero la muerte del déspota no asegura el bienestar del pueblo, porque los habitantes del pueblo son seres en sí problemáticos, de suerte que, las más de las veces, la libertad les conduce hacia caminos llenos de falsas ilusiones. Como afirma Juan Antonio Hormigón, la estabilidad no es el atributo del campesinado:

> *"La sociedad agraria no produce un pueblo estable, sino una masa informe de vasallos que se convierte en mendigos al darles la libertad."*[30]

Tanto en La tierra[31] de "Parmeno" como en Los hijos de la piedra[32] de Miguel Hernández, tiene lugar la emigración legendaria del pueblo de Horbacho y del de Montecabra, respectivamente, en dirección a América. De este modo, los pueblerinos pretenden solucionar su problema de tierra y hambre, aunque la solución parece ser más utópica que real. En ambas obras, los terratenientes mueren asesinados por los jornaleros: don Diego Infante, en La tierra, y el "SEÑOR de las tierras", en Los hijos de la piedra. Estos tristes sucesos se desarrollan en el acto tercero de cada una de las mencionadas obras. En el caso del dramaturgo oriolano, el cacique fallece precisamente en la Fase Interior de la escena séptima.

---

[28] HERNÁNDEZ, Miguel (1935): Los hijos de la piedra, en Obra completa, tomo II (Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany). Madrid: Espasa-Calpe, 1992, acto I, esc. III, p. 1565 y acto II, esc. III, pp. 1575-76.
[29] RIQUELME POMARES, Jesucristo: El teatro de Miguel Hernández. Op. cit., p. 134.
[30] HORMIGÓN, Juan Antonio: Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo. Madrid: Alberto Corazón, 1972, p. 63.
[31] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., acto III, pp. 34 y sigs.
[32] HERNÁNDEZ, Miguel: Los hijos de la piedra, en Obra Completa. Op. cit., acto III, Fase Interior, esc. I, p. 1593.

Hablando de La tierra, "Parmeno" lleva a escena una especie de gracioso clásico, Zaratán, del que Miguel Hernández no prescindirá posteriormente en El labrador de más aire[33]. Por tanto, la relación de influencia de López Pinillos en Miguel Hernández es sólida e hilvanada de diversos elementos previos a la construcción del drama y al enfoque de ejes semánticos.

Encasillar a "Parmeno" en la problemática socio-rural de la España de los primeros decenios del siglo XX es, por una parte, hacer resaltar en sus dramas rurales las reivindicaciones de la población agraria ante los amos que representan déspotas intemperantes; por otra, es destacar la relación de perceptibilidad de la impronta que dicho autor deja en sus sucesores. Miguel Hernández constituye, pues, un paradigma de esta relación de influencia.

Sin embargo, Miguel Hernández eleva el tono social de la literatura española, más allá del de López Pinillos atenuado a menudo por inclinaciones melodramáticas, panfletarias y efectistas. Parece responder mejor a la crítica que se dirige a la literatura española en los años treinta. En opinión de Juan Antonio Hormigón, esta literatura queda a medio camino entre "el viejo esquema dramático", que se relaciona con problemas puramente morales y emocionales, y las cuestiones sociales, expresión del enfrentamiento amo/aparcero; o patrono/obrero:

> *"El teatro social español de comienzos de siglo aunque intenta salir de esta encrucijada a través de una temática distinta, no hace sino repetir los viejos argumentos con nuevos personajes. Aparecen el obrero y su hija frente al patrono o el capataz, se añaden unas gotas de argot, y se mantiene el viejo esquema dramático, el enfrentamiento ético y por tanto puramente emocional. Es un melodrama de buenos y malos, definidos según sus relaciones personales, no sus comportamientos sociales, [...]"*[34]

En 1935, año de composición de Los hijos de la piedra, Jorge Napal arremeterá contra la ideología contrarrevolucionaria y reaccionaria del incipiente teatro social del siglo XX. Ello le conducirá a pensar que dicho teatro no hace sino promover la perennidad de la mentalidad de la monarquía borbónica de finales del siglo XIX:

> *"La mentalidad monárquica que continúa en nuestro teatro tiene en la Quintero sus más solapadas y almibaradas expresiones. [...]*

---

[33] HERNÁNDEZ, Miguel (1937): El labrador de más aire. Madrid: Cátedra, 1997.
[34] HORMIGÓN, Juan Antonio:..... 1972, p. 16.

Indigna su optimismo cuando a todos nos ahogan conflictos siderales y hay tanta sangre y tanta hambre clamorosas... Este teatro se compenetra con su público sin espíritu, sin pensamiento, que es lo que al hombre le concede la categoría de humano: la solidaridad con lo humano."[35]

Cabría notar que el influjo parmeniano en Miguel Hernández no es patrimonio de estos dos autores, sino que arranca del teatro clásico con Calderón de la Barca o con Lope de Vega, y se transmite de un movimiento literario a otro, como un fenómeno congénito.

Para ilustrar esta evolución concomitante, convendría fijarnos en cuatro autores: Calderón, Dicenta, López Pinillos y Miguel Hernández. En todos ellos, un personaje representativo de la clase dominada se enfrenta con valentía y espíritu de rebelión al personaje que representa la clase social dominadora.

En El alcalde de Zalamea de Calderón, podemos comprobar esta función a través de la conversación entre el general don Lope y el labrador Pedro Crespo:

"DON LOPE: ¿Sabéis, voto a Dios, que es
capitán?
PEDRO CRESPO: Sí, ¡voto a Dios!
Y aunque fuera él general,
en tocando a mi opinión,
Le matara [...]
DON LOPE: ¿Sabéis que estáis obligado
a sufrir por ser quien sois
estas cargas?
PEDRO CRESPO: Con mi hacienda,
pero con mi fama no.
Al Rey la hacienda y la vida
se ha de dar: pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios."[36]

Don Lope encontrará su correlato en Paco, el capataz de Juan José, de Dicenta; mientras que Pedro Crespo se asimilaría al personaje de Juan José, del mismo drama, con

[35] NAPAL, Jorge: NUEVA CULTURA, 5, junio-julio, 1935, pp. 4-5.
[36] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1651):El alcalde de Zalamea. (Ed. e. Introducción de José María Díez Borque). Madrid: Castalia, 1990, Jornada 1.ª, pp. 186-187.

una cierta matización, puesto que Pedro Crespo es labrador, en principio, y Juan José, un obrero industrial. Los parlamentos que resaltan su enfrentamiento son los siguientes:

> *"PACO: [...] te olvidas de quién soy yo.*
>
> *JUAN JOSÉ: No me olvido. Usté es mi maestro, el que me da el jornal con que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece. ¡Ya ve usté cómo no me olvido! Sin duda por eso, porque me paga usté, ha llegao a creerse que todo lo mío le pertenece, y no contento con lucirse a costa de mi sangre, quiere usté mandar también aquí dentro y coger lo que aquí dentro vive y llevárselo. ¡Pues eso no, no, señor Paco; eso, no!"*[37]

Juan José prosigue dirigiéndose a su patrono:

> *"Digo, que pobre, pero no tanto. Mi sudor, bueno; mi trabajo, bueno también; de usté son, porque usté los paga. (Cogiendo a Rosa por un brazo y atrayéndola a sí). Pero esto no se paga con dinero; no hay dinero que lo pague en el mundo. Esto es mi vida, mi alma, me pertenece y no lo suelto."*[38]

La diferencia léxica que introduce Juan José, "alma", indica la fuente clásica, si bien con sentido popular, laico, diríamos, totalmente apuesto al significado moral o religioso que encontramos en Calderón.

La actitud de Pedro Govantes, en Esclavitud, de López Pinillos, cuando denuncia la mentalidad explotadora de su amo, don Antonio Venegas, recuerda la de Juan José:

> *"[...] No negarás que don Antonio -que es mi explotador, puesto que me entrega la quinta parte de lo que vale mi trabajo-, si se pagara la fidelidad, la lealtad y el desinterés, me debería millones."*[39]

En cambio, su antagonista, don Antonio Venegas, nos hace pensar en Paco, en el siguiente parlamento:

> *"Yo soy el amo porque debo ser el amo! ¡Porque sé dirigir, porque sirvo para mandar!"*[40]

Estos típicos altercados entre clases sociales incompatibles por sus ideologías, los encontramos también en La tierra de López Pinillos. Pues ante la advertencia del cacique don Diego, el jornalero José no se acobarda:

> *"DON DIEGO*

---

[37] DICENTA, Joaquín: Juan José. Op. cit., acto I, esc. XV, p. 107.
[38] Ibídem, p. 108.
[39] LÓPEZ PINILLOS, José: Esclavitud. Op. cit., acto I, p. 16.
[40] LÓPEZ PINILLOS, José: Ibídem, acto I, p. 31.

Pocas palabras. Os repito lo que os dije hace unas horas: que no pago lo que me exigís y que no tolero que continuéis perjudicándome porque es mía la razón y porque dispongo de la fuerza. Con que, si os emperráis en la subida [...]

JOSÉ

No, señor."[41]

Encontraremos a personajes correlativos a los de "Parmeno" anteriormente presentado en El labrador de más aire de Miguel Hernández, don Augusto, el amo, y Juan, el joven labrador, airoso:

"DON AUGUSTO

¿Sabes que si lo desea

mi mano te desmorona?

Soy el señor de la aldea.

JUAN

Es señor de lo que sea,

Pero no de mi persona."[42]

La actitud del terrateniente se reforzará por la de su hija, Isabel, quien pretende moralizar al labrador, pero éste se muestra más terco todavía:

"ISABEL

Ignora seguramente

que las tierras que labora

son tuyas, y que su frente se ha de inclinar obediente

a tus deseos: lo ignora.

JUAN

cuando los deseos son

de ánimo injusto y violento,

mi frente y mi corazón

no hacen nunca inclinación

de cara o de sentimiento."[43]

[41] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., acto I, pp. 24-25.
[42] HERNÁNDEZ, Miguel: El labrador de más aire (edición de Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga). Op. cit., acto I, Cuadro IV, P. 160.
[43] Ibídem, Cuadro V, p. 162.

Convendría señalar que en Los hijos de la piedra, Miguel Hernández había dado muestras ya de las intervenciones calderonianas, dicentianas y parmenianas, en dos sucesivas escenas; primero dirigiéndose el dueño a Retama:

> *"SEÑOR: -[...] ¿Olvidas que soy el dueño del monte?*
> *RETAMA: -¿Y porque eres el dueño del monte vas a serlo de mi corazón?*
> *[...]"*[44]

Y luego al Pastor:

> *"SEÑOR: ¿Olvidas que soy el dueño del monte?*
> *PASTOR: No lo olvido, que lo siento que seas."*[45]

En definitiva, los paralelismos arriba presentados demuestran la fuente clásica de los dramas sociales y rurales en la época que nos ocupa por una parte; por otra, se deduce el influjo congénito de autores clásicos en los de finales del siglo XIX así como en los de los primeros decenios del siglo XX. "Parmeno" es significativo en esta época, en la medida en que tiene epígonos de la envergadura de Miguel Hernández.

No está de más recordar que en la posguerra, ya fuera de tiempo, quedan muestras del drama rural dentro de sus moldes propios. Están, en el listado sucinto pero relevante, los siguientes nombres:

- José María Pemán:
    - La Infanzona
    - Vendimia (1947)
- José Suárez Carreño, Premio Lope de Vega con:
    - Condenados (1951)
- Gregorio Parra:
    - La casa del viento (1971)
- José Martín Recuerda:
    - Como las secas cañas del camino (1965)

[44] HERNÁNDEZ, Miguel: El labrador de más aire, en Obra Completa. Op. cit., acto I, Fase Posterior, esc. V, p. 1567.
[45] Ibídem, acto I, Fase Posterior, esc. VI, p. 1568.

- Lorenzo Píriz-Carbonell:

    - Secretos de familia (1985)

Ese recorrido permite apreciar la importancia del cultivo del drama rural. Respecto a López Pinillos, es el testimonio de que con sus dramas rurales, no se había metido en un mundo utópico cuya revelación hubiera provocado su abandono y su desaparición. Sino más bien, podría considerarse como modelo de sus sucesores, dado que fue de los pocos que realmente cultivaron con asiduidad el drama rural de hondo contenido social. El influjo de este autor en otros de la envergadura de García Lorca y de Miguel Hernández, como señalamos en la presentación de este trabajo, está muy en consonancia con la importancia que podemos reconocer a López Pinillos. Y como acierta a decir Mainer en Literatura y pequeña burguesía en España, el cultivo del drama rural supuso una acuñación del naturalismo en el teatro de entre siglos. Su frase expresiva, que citamos ya en alguna ocasión en la presentación de nuestro trabajo, merece ser reiterada aquí, por la coherencia y la pertinencia que aporta al cultivo del drama rural en España con respecto a la estética naturalista:

> *" El drama rural representó en España fundamentalmente un episodio de la entronización del naturalismo en el teatro, y de otro regionalista de la segunda mitad del XIX que (por su vehículo expresivo) nos conduce también al propio naturalismo."*[46]

Los anteriores propósitos de Mainer nos llevarán a analizar más adelante cómo se plasma el naturalismo en las obras dramáticas parmenianas. Pero al mismo tiempo, nos detendremos a matizar la afirmación de Mainer demostrando que nuestro autor no se limita al cultivo de formas y tipos naturalistas en sus obras, integra también la estética simbolista que se manifestaba ya en la escena española de principios del siglo XX como la expresión de la decadencia del naturalismo. En "Parmeno", el cultivo de esta doble estética constituye una originalidad que no podemos pasar por alto. Los temas que abordamos a continuación nos permitirán apreciar la importancia que tiene España como tema en "Parmeno".

[46] MAINER, José-Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950). Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1972. p. 91.

5.2. TRASCENDENCIA DE LA CONSIDERACIÓN DE ESPAÑA EN EL UNIVERSO DRAMÁTICO DE LÓPEZ PINILLOS, "Parmeno"

En el capítulo anterior, hemos tratado los aspectos del teatro de López Pinillos que inciden en el concepto de "Cuestión Social". Si los temas desarrollados en ese nivel tienen que ver con el tema de España, forzoso es reconocer que la intención nuestra no era abordar ya este tópico que tiene especial relevancia en nuestro dramaturgo. Nuestro objetivo era demostrar que "Parmeno" se adscribe al palmarés de escritores dramáticos que rompen con la dictadura de la práctica del subgénero melodramático implantada en la escena española por Echegaray para responder a la demanda de la burguesía de la época. Enrique Gaspar y, con particular arraigo y expansión, Joaquín Dicenta tuvieron fervorosos seguidores en esta línea estético-ideológica, y queda demostrado que "Parmeno" es una figura de referencia de entre los disidentes de José de Echegaray.

El capítulo al que damos comienzo se ciñe a las distintas facetas en que se manifiesta España como tema en el teatro de "Parmeno", aquellas facetas que a nuestro juicio, resultan trascendentes. En este contexto, podríamos despejar el camino, si nos detuviéramos a examinar el punto referente a la emigración.

5.2.1. LA EMIGRACIÓN

En "Parmeno", el fenómeno emigratorio obedece de forma esquemática a las tres siguientes expectativas: por una parte, la esperanza de vida mejor, el mito del extranjero; en segundo lugar, después de un acto criminal realizado por un personaje, por miedo a la represión judicial o política, el deseo de refugio o de protección le mueve a emigrar; por fin, la tercera expectativa que justifica la emigración de un personaje individual o colectivo en "Parmeno", es el deseo de progreso, de sacar a su país adelante, tras descubrir que acusa un visible atraso respecto a otros países. Unas obras bastarían para ilustrar esas situaciones.

La tierra es una alegoría de la emigración masiva del pueblo de Horbacho tras el fracaso de un intento de huelga por los jornaleros a fin de que el cacique don Diego pudiera mejorar sus condiciones laborales, su nivel de vida y la calidad de la misma. La esperpéntica, prepotente y arrogante mentalidad del cacique está recalcada en sus propósitos que luego citamos, auténtica advertencia a los jornaleros en huelga:

> *" DON DIEGO*
>
> *Pocas palabras. Os repito lo que os dije hace unas horas: que no pago lo que me exigís y que no tolero que continuéis perjudicándome porque es mía la razón y porque dispongo de la fuerza. Conque, si os emperráis en la subida…"*[47].

Pero cuanto más intransigente se muestra el terrateniente, más tercos se vuelven los jornaleros que sostienen con tesón y necesidad su proyecto de emigrar a América. En los argumentos que esgrimen los huelguistas, subrayan la existencia de dos Españas: la España pudiente y la hambrienta, la de los ricos y la de los pobres. Los huelguistas reconocen que pertenecen a la segunda España, por eso es por lo que manifiestan su disconformidad con semejante bipolarización ideológica-social del país. De cualquier manera, el guantazo social ha llegado a sus límites y José, el viejo obrero agrícola, representante de sus compañeros ante don Diego, traduce todos los sentimientos que experimentan, toda la situación del país y toda su firmeza a emigrar, pese a que el cacique procura ahora desalentarles. Cabría presentar los parlamentos donde el cacique don Diego deja patente su falso humanismo y su seudo-patriotismo ante el representante de los jornaleros José, y cómo este no está por traicionar a sus compañeros quienes encarnan el sentido genuino del patriotismo:

> *" DON DIEGO*
>
> *(Dirigiéndose a todos apasionadamente.) Eso, ¿Significa que no os convenceré ni con la razón? ¿Tanto me odiáis porque me sublevó lo que era injusto? Y, por odio, ¿Vais a padecer y a morir a miles de leguas de nuestra patria, en vez de gozar en ella de la vida? Pero, ¿Ni a España queréis?*
>
> *JOSÉ*
>
> *¿A qué España se refiere, a la nuestra, que ayuna, o la de usté y los suyos que come hartarse?… A la de ustedes, que es la que nos echa, porque, como nunca ha trabajo, ni el trabajo sabe estimar, no la queremos. ¡ A la nuestra, sí! A la nuestra la queremos de tal modo, que lo primero que guardé en mi*

[47] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto II)*.

arquilla fue una almozá de trigo y un costalejo de tierra. Y, donde Dios nos lleve, sembraré, grano a grano, ese trigo español y lo abrigaré con esa tierra española…; Y las espigas que nazcan serán españolas, y español será el pan que amasemos con su harina, y, llorando por España, nos lo llevaremos a la boca con el mismo respeto que si con él fuésemos a comulgar."[48].

Los propósitos del cacique carecen de humanismo y de patriotismo. No puede ser humano con otro quién es causante de su miseria. El cacique era, como vimos en el capítulo precedente, un sostén del sistema de la Restauración y las injusticias sociales que padecieron los campesinos nos llevan a tachar el humanismo del cacique aquí de falso y seudo el patriotismo de que presume. En cambio, la nostalgia que caracteriza el estado anímico de los jornaleros dispuestos a emigrar es un signo de patriotismo. Las imágenes del "trigo español" y del "costalejo de tierra española" utilizadas por el obrero José traducen su apego a su patria, su amor a ella, tanto más cuanto que el recuerdo de su país no se borra de su memoria cualquiera que sea su paradero. Es interesante notar que los emigrantes son conscientes de las consecuencias negativas y positivas de su traslado, pero saben que el cacique padecerá más, porque vive de ellos, verdaderos agentes económicos. Así, pues, cuando don Diego llama su atención sobre la existencia de la misma práctica del caciquismo en América, los emigrantes le contestan que la miseria se vive igual en un sitio que en otro. De este modo, el cacique ve el espectro de derrocamiento de los campos en particular y del país en general fue manifiesta. En La sociedad española contemporánea, Antonio Jutglar, recorre el panorama migratorio de la España de principios del siglo XX subraya un impacto grave en la sociedad del país. Dice:

" Complementando los datos presentados anteriormente, nos limitaremos a decir que la guerra mundial de 1914-1918 supuso un rudo golpe a la emigración hacia América, recuperándose parcialmente la corriente transoceánica a partir de 1918. Entre tanto, la emigración a Europa – tan viva hoy día – comenzaba a dibujarse con fuerza. Dicha corriente de migración exterior se dirigió fundamentalmente a Francia, en donde ciudades como Nimes contaban, en 1919, con más del 50 por 100 de población española."[49]

El planteamiento del tema de la emigración española en este período es original en "Parmeno". Esta originalidad se explica por el hecho de que el dramaturgo se convierte en un fiel observador de la sociedad y procede a modo de un sociólogo, antes de adoptar una postura que es suya, fruto de su razón. El caciquismo es el campo u horizonte de

[48] Ibíd., *(Acto II)*.
[49] JUTGLAR, Antoni: La sociedad Española contemporánea. Ensayo de aproximación a una problemática polémica. Op. cit., p. 234.

análisis sociológico, la emigración, la solución que encuentra para provocar el derrocamiento del sistema caciquil.

Antes que "Parmeno", Federico Oliver enfocó el problema de la emigración española desde el mismo criterio masivo. Pero el caciquismo no era la causa de la miseria del campesinado que emigraba, sino la propia tierra que resultó ser infértil y seca. Es en Los semidioses, estrenado siete años antes que La tierra de "Parmeno", y precisamente el 13 de noviembre de 1914 en el Teatro Español. En esta obra dramática, asistimos a una desgarrada situación de los moradores del pueblo llamado Mora de la Sierra que emigran a Buenos Aires, por el hambre que arrecia por su tierra que no produce nada. De boca de Miguel y en la conversación que tiene con Esperanza, comprendemos el impacto de esta emigración masiva a América, la cual subraya una importante área de intertextualidad entre Oliver y López Pinillos:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

" ESPERANZA

Miguel; si quieres que te atienda, no me hables de eso: háblame de otra cosa.

MIGUEL

(Resignado.) Bueno. (Ligera pausa.).

ESPERANZA

¿Adónde vas?

MIGUEL

Voy emigrante.

ESPERANZA

¿A qué tierra?

MIGUEL

Ya te lo dije: a Buenos Aires.

ESPERANZA

¿ Pero es que no se pué vivir en Mora de la Sierra?

MIGUEL

No se pué vivir en el campo; no hay cosechas casi nunca; el terreno está ca vez más baldío y más seco… Parece un desierto; y como el hambre nos mataba poco a poco; tó el pueblo ha dicho a una que se embarca pa la Argentina… (Otra pausa.)

ESPERANZA

(Conmovida.) Te habrá dao mucha pena, ¿verdad?, salí de tu pueblo…

MIGUEL

(Dolorosamente.) ¡Nadie sabe lo que es dejá la tierra de uno! ¡ Se ha gozao tanto, se ha sufrío tanto en aquellas casitas blancas! ¡ Qué desgracia tan grande tené que salirse uno de su tierra porque su tierra no lo mantiene! ¡ Y sin embargo, esa tierra, si no estuviera en manos de cuatro personas que no la cultivan, que se diverten con ella, podría sustentarnos a tós!

ESPERANZA

¿ Y no has dejao a nadie en Mora de la Sierra?

MIGUEL

Ni un pañuelo que se moviera en el aire diciéndonos adiós. Tú no te puedes figurá lo que es despedirse de un pueblo que se queda vacío…!"[50]

Como se puede apreciar, la emigración de los habitantes de Mora de la Sierra tiene dos causas claves: la infertilidad de la tierra y la existencia de latifundios. Tanto en Los semidioses como en La tierra, se nota, la nostalgia y el dolor por parte de los emigrantes, expresión de un patriotismo manifiesto. Se les ve el amor a la patria, pero las condiciones naturales y sociales les obligan a abandonar su tierra por otras, que representan su esperanza de vida mejor.

Aparte de esa clase de motivos, existen otros que se explican por los crímenes o malas acciones a secas que cometen varios personajes. El corolario de semejante vida problemática, una problemática moral, es que los autores criminosos sienten la necesidad de exiliarse afuera para su protección. Otros personajes emigran o les obligan a emigrar para eximir a la familia de la deshonra, por su mala conducta moral. Es el caso de Pablo, el protagonista de Las alas, a quién su hermano Diego pide que se vaya a América para librar a la familia de la humillación que le causa por sus actos vandálicos: robo, engaños, conflictos de varios tipos. Diego-hijo pide a don Diego-padre que llame a la policía para obligar a Pablo a emigrar para siempre a América (Acto I, P. 120). Emigración por huir

[50] OLIVER CRESPO, Federico: Los semidioses. Op. cit., acto I, esc. IX, p. 225.

de la deshonra, de los vandálicos cometidos. El extranjero, que es de América en el presente caso, acoge a los personajes españoles cuyo comportamiento moral es problemático. En efecto, en La otra vida, el General Oriol está escandalizado al ver que Ramiro, su hijo primogénito, baja de su pedestal para dejarse "¡... arrastrar estúpidamente por una afición indecorosa!"(Acto I, p.58).

En efecto, Ramiro ha incurrido en desfallecimientos deshonrosos, como por ejemplo el robo, las deudas, el intento de adulterio, ya que se enamoró de Elena, mujer de su hermano Julio. Todo aquello representa, a los ojos del padre General, una deshonra. Por eso, acepta los consejos del Coronel Cepeda según los cuales es mejor que Ramiro no emprende el camino de América, sí, deja la casa paterna para Madrid, siguiendo el consejo del Coronel Cepeda:

> *" EL CORONEL*
>
> *Creo que Ramiro, fuera de su mundo de holganza, y libre de la influencia de algunas pasiones, cambiará. Y emprenderá algo, si dispone de los preciso para emprenderlo. Y si lo emprende, no olvide usted que esos calaveras listos y valerosos suelen trocarse en hombres formales, haciendo maravillas."*[51]

La emigración aparece aquí como una vía de salvación moral, puesto que a través de ella, se vislumbra la mejora de la conducta moral de Ramiro. Es también una solución a la holgazanería, porque se supone que Ramiro dejaría de vivir en la ociosidad y se ocuparía de algo.

En Caperucita y el lobo, el servidor Eugenio Miranda amenaza con emigrar si el Barón sigue acusándole injustamente de estar enamorado de su hija Sofía (Acto I; pp. 55-57). Para Eugenio, irse afuera le permitiría estar a salvo de cualquier suplicio que le causase el temible Barón de Bernal, padre de la supuesta conquistada. En el acto III, Sofía, que enamora a los hombres según su antojo, fracasa en su intento de Rechizar al artista-escultor Fermín Narbona y pretende vengarse obligando al escultor a expatriarse ya sea a América, ya sea a Japón. De no ser así, Eugenio, su marido, pondría fin a la vida de Narbona, por haber tenido una aventura amorosa con su esposa, pues es un adulterio y como tal, una deshonra. Sofía quería casarse con Narbona, pero la resistencia del hombre está percibida por la enamorada como un fracaso que debe resolverse por la emigración del hombre que le ha decepcionado:

" NARBONA

(Con odio.) ¿Se ha vuelto usted loca?

SOFÍA

(Con altivez.) ¡He recobrado la razón! Y tan completamente, que le exijo a usted que se marche.

NARBONA

Ahora mismo.

SOFÍA

Pero no del hotel. De España. Para Eugenio me perdone, le voy a decir la verdad: que me enamoró usted, que llegó a besarme... Con que si no quiere morir a sus manos...

NARBONA

(Con rabia.) ¡O él a las mías!"[52].

El extranjero es, pues, el amparo de los personajes españoles que están en algún peligro o que lo temen. Un ejemplo interesante, que reforzaría el anterior, es el que se da en Como el humo. Carlos Barrientos es amante de una mujer casada, Lucía, esposa de don Luis Ozor. Una vez que el marido descubre que Carlos es el hombre que le deshora, Carlos habla a su padre Guillermo de su plan de salir del país por motivo del trabajo. Es un pretexto, porque en el fondo teme la venganza del marido deshonrado (Acto II, p. 90, y acto III, p. 104). Su padre, que había robado una enorme cantidad de dinero al rico don Luis Ozor y se había desterrado en Londres, tiene una triste experiencia de la vida en el extranjero e intenta desanimarle. Le dice al respecto:

" GUILLERMO

¿Qué le viene a Ozor, siendo tú el alma de la casa? (Gravemente.) ¿Qué has hecho, hijo mío?... Sentiría que hubieras tropezado, porque caerías. Y sólo tienen derecho a tropezar los que no caen, o los que, si caen, se levantan, como yo."[53]

Embrujamiento es otro caso en el que la emigración del personaje es debida a su comportamiento moral problemático. Eugenio Herrera hiere de gravedad a su rival

---

[51] LÓPEZ PINILLOS, José: La otra vida. Op. cit., *(Acto II, p. 58).*

[52] LÓPEZ PINILLOS, José: Caperucita y el lobo. Op. cit., *(Acto III, p. 154).*

[53] LÓPEZ PINILLOS, José: Como el humo. Op. cit., p. *(Acto III, p. 106).*

Matías Garcés a causa de que éste coquetea con su amante Ana. Todos piensan que se ha muerto Matías, porque se queda casi seco, en un estado comatoso. Por miedo a que no le lleven al juzgado, Juan Herrera, el padre, aconseja a su hijo que se evada a Portugal. Por eso, encarga a su chofer Bruno que acompañe al fugitivo en el señalado país, en el coche de la casa:

> *" BRUNO*
>
> *¿Pa qué me necesita usté?*
>
> *JUAN*
>
> *Pa que pongas a mi hijo en Portugal antes de que amanezca."*[54]

El hijo, que vacila, recibe los consejos alentadores del padre, auténtico medio para infundir ánimo:

> *" JUAN*
>
> *(A Eugenio.) Anda, tú. (Al notar que vacila.) Derecho al campo. Sin verla. Despedirse es peor. Las mujeres lloran... y las lágrimas achican el ánimo. Anda ya."*[55]

América, Inglaterra, Portugal, Japón y Francia son los principales países que encubren a los personajes de un comportamiento moral dudoso, de nacionalidad española. Estamos en condiciones de comprender que ciertos extranjeros son peligrosos, en la medida en que la ignorancia de su vida en su país de origen es todo un misterio que hay que mirar con ojos inquisitorios.

Aparte de los motivos mencionados y sobre todo, la finalidad de la emigración en "Parmeno", puede citarse lo que hemos llamado tercera expectativa de los emigrantes. Se trata del deseo de progreso, de salir adelante a sí mismo, a su familia, y por qué no, a su país. Es la ambición de desarrollarse económicamente. La emigración se orienta entonces hacia países considerados como modelo de desarrollo para España. El caso más flagrante es el de Inglaterra que, según Juan, merece ser la tierra de acogida de su familia. En efecto, en El pantano, Juan intenta sacar a su familia de la red de valores que les deja rezagados respecto a la evolución que se observa en otros países. La situación que prevalece en su familia, creada por el terrateniente y alcalde, don Alejandro, da la

---

[54] LÓPEZ PINILLOS, José: Embrujamiento. Op. cit., *(Acto I, .pp 46-47).*

confirmación a Juan de que su país es "El pantano", el "lamedal" que urge abandonar. Don Alejandro se ha adueñado de toda la riqueza de la familia del protagonista, y Carmen, la madre, ha abandonado a don Juan, el padre, por el cacique. La situación es tan conmovedora que don Juan está enfermo de gravedad. Juan ha vivido diez años en Londres, además, se ha enriquecido allí. La experiencia que tiene de ambos países, Inglaterra y España, es que el primero es un modelo de progreso que el segundo debe seguir. Por eso, fijándose en la idea de subdesarrollo de su país, en la de un país feudal, lo llama metonímicamente "lamedal", o lo que es lo mismo, "El pantano", según el título del drama. Es necesario que su familia evolucione, por esta razón, le propone que emigre con él a Inglaterra. Uno de los parlamentos de expresión de esta necesidad es donde regatea sus consejos a su hermano Enrique para persuadirle del proyecto:

> *" JUAN*
>
> *(Desdeñando la interrupción.) Antes de lo que te figuras serás mucho más rico. En la casa de Londres me quieren. Ya me han propuesto más de una vez colocaciones soberbias. Podré negociar, tendré un sueldo...*
>
> *ENRIQUE*
>
> *(Burlón.) ¡Mil libras esterlinas por hora!*
>
> *JUAN*
>
> *(Con altivez.) ¡Aunque estuviéramos en la miseria, viviríamos mejor que aquí! Por lo menos, no habíamos de hundirnos en un lamedal. (Conciliador.) Pero ven acá, hermano. ¿Es posible que no seas siquiera ambicioso?*
>
> *ENRIQUE*
>
> *(Con acritud.) No lo soy.*
>
> *JUAN*
>
> *¿Es posible que no te aburras en esta cárcel?*
>
> *ENRIQUE*
>
> *No me aburro."*[56]

En El condenado, Juan Manuel se dispone a emigrar, en busca de una vida mejor. La vida en el pueblo no tiene horizontes para él. (Acto III, p. 129).

---

[55] LÓPEZ PINILLOS, José: Embrujamiento. Op. cit., *(Acto I, p. 47).*
[56] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Op. cit., *(Acto III 54).*

En resumidas cuentas, España está infravalorada respecto a Inglaterra y ello subraya su carácter atrasado. La familia se niega a emigrar, pero Juan les deja con su cerrazón intelectual, que él ya no puede compartir. Vuelve a por donde pasa el aire de la evolución, tal vez, para ser el guía de los suyos. La solución que "Parmeno" encuentra al problema del caciquismo suele ser el abandono de los latifundios por sus empleados, para que se queden sin mano de obra y de este modo, se debiliten o desparezcan. Es una forma de lucha contra ese sistema y, por implicación, contra la política de la Restauración.

El caso de Bartolomé en Hacia la dicha se vincula a la emigración también. Bartolomé es un afortunado que se enriqueció en la Argentina, a fuerza del trabajo y del sacrificio, claro. Volvió a España porque le fue mal en un momento dado. Y es que disputaba un puesto honorífico de trabajo con el negro que era capataz. No consiguió ocuparlo. Acabó peleando encarnizadamente con el negro; de ahí, la abolladura que es la larga y grotesca cicatriz que le atraviesa la frente de par en par, hasta alcanzar la mejilla.(Acto I, PP. 22 á 26). La historia de Bartolomé en cuanto emigrante es cómica y llena de enseñanzas: la imagen de la pelea con el negro ofrece un cuadro o una escena divertida ante la ambición de hacerse rico en una sociedad multirracial.

La emigración voluntaria o involuntaria arriba referida, por su carácter recurrente, se parece al ostracismo marcadamente arraigado en la Antigüedad grecorromana. Pues la historia de Grecia y de Roma se relaciona mucho con destierros políticos, por medias coercitivas o por iniciativa propia, cuando uno manifestaba su disconformidad respecto a un cambio político. En "Parmeno", hay que entender la emigración desde esa órbita, mayormente, y dentro del Régimen de la Restauración que resultaba hostil a varios españoles.

Un elemento fundamental que entra en la línea de esa crítica es la denuncia del inmovilismo religioso, expresión de la actitud anticlerical que le caracteriza.

5.2.2. EL ANTICLERICALISMO PARMENIANO

"Parmeno" critica sin reserva el caciquismo y la política de la Restauración que se basaba en él. La Iglesia católica es uno de los pilares de ese modo de administrar el país. Por lo tanto, recibe la misma sátira. La figura del cura en las obras dramáticas de este escritor ayudan a entender la psicología del clero en este período al mismo tiempo que su rechazo, por que conforma una mentalidad que no favorece el progreso. Embrujamiento es una de la obras que encierra esta dura crítica. En ella, el cura don Claudio provoca un

caos en la familia de Juan Herrera. En efecto, tras el exilio de Eugenio a Portugal a raíz de su intento de asesinato de su rival Matías, el cura don Claudio obligó a Juan a casarse con la novia de su hijo llamada Ana. Además de que Ana es la sobrina de Juan, es ante todo prima de Eugenio y novia suya. Al exiliarse Eugenio, Ana se quedó embarazada. Para el cura, la solución para evitar la deshonra de un niño que corría el riesgo de nacer sin padre era que el tío se casar con su sobrina, futura nuera suya. A pesar de la vacilación inicial de Juan y del rechazo manifiesto de la joven Ana, se celebró el matrimonio. Cuando vuelve Eugenio de su exilio, riñe con su padre convertido en su rival. Pero luego, los dos consiguen reconciliarse, contra la muchacha convertida en víctima. El desenlace es el suicidio de la misma. A través de esta muerte, se trasluce la crítica que el dramaturgo hace de la mentalidad del cura y de la endogamia como valor social y religioso que resulta ser perjudicial en la vida familiar. A fuerza de evitar consideraciones como la deshonra, se dan casos graves como es el suicidio de Ana. Los dogmas religiosos apoyan el sistema patriarcal que está mal visto por "Parmeno", porque es inhibitorio de la libertad, de los gustos personales y de la personalidad de cada uno. El de Ana a quién su tío fue impuesto por el cura como marido es un signo inequívoco del rechazo del espíritu religioso en asunto como el de esta familia. La voz de protesta de Ana, que desgraciadamente no tuvo efecto en la imposición del marido es esta réplica suya al cura don Claudio:

> *" ANA*
>
> *(Sublevándose.) ¡Pero si es imposible! ¡Cómo he de ser yo esposa de un hombre adorando a otro! ¡Mi cara, en el espejo, me parecería la de una perdida!"*[57].

La palabra "embrujamiento" tiene un significado despectivo. Ahora bien, el que embrujó realmente a Ana es el cura. La crítica que encierra el título de la obra es, sin lugar a dudas, la de la mentalidad del clero que funciona aquí como un aparato psicológico pernicioso para la vida de la muchacha, y dañoso para las normas sociales de la época.

Aparte de su actitud en contra de la religión por ser sus representantes defensores del sistema patriarcal, "Parmeno" echa su ojo inquisitorio a otros ámbitos donde la influencia del clero resulta perniciosa al modelo de vida que se busca. Dentro del sistema

---

[57] LÓPEZ PINILLOS, José: Embrujamiento. Op. cit., *(Acto I, p. 52).*

caciquil, se ve que don Diego, el prepotente cacique siente la amenaza de los jornaleros en huelga, donde se esconde es en la iglesia, gracias al amparo que le ha brindando el párroco don Servando. La encerrona del cacique en la iglesia no puede ser gratuita, hacer más bien la complicidad existente entre ambos. Cuando reclamaban los huelguistas sus derechos ante el cacique, el cura don Servando no obró para que las quejas fueran atendidas. Pero cuando emprendieron el camino de la emigración, expresó su deseo de impedir el fenómeno (Acto III).

En El pantano, la actitud del cura es indiscutiblemente en contra del progreso. Es radicalmente conservadora y retrógrada. Para él, sólo vale el pueblo donde vive. Madrid, que es la ciudad de donde pretende que viene Juan, es una maldición. Londres, que es la ciudad confirmada, es peor:

> *" SEBASTIÁN*
>
> *¡Madrid, Madrid! Sima, trampa endemoniada...*
>
> *JUAN*
>
> *Pero si vengo de Londres, señor cura.*
>
> *SEBASTIÁN*
>
> *Es lo mismo; digo, peor. ¡Londres! Pueblo de herejes, Babilonia corrompida... Muy grande, ¿verdad? Y con forasterío y mucha diversión... ¡Válgame y válganos Jesús!... "*[58].

En cuanto supo que Juan había tomado la resolución de volver a Inglaterra, adoptó una actitud que le permitía librarse cuanto antes de él, justamente porque estaba en contra de sus ideas:

> *" SEBASTIÁN*
>
> *¿Te marchas? (Juan afirma.) Pues entonces me ahorro el consejo. Debes irte. Ya no eres como los de aquí. No, no te pareces á ellos. Otras ideas, otro modo de ver... Eres altivo pero no los condenes. Sus pecados son el miedo y la desconfianza. Le temen á la pobreza y desconfían de ti. Y se resisten a cruzar los mares... ¡Señor, se han arraigado de tal modo en este suelo!... Sí, debes marcharte. A tu camino, y deja á los demás.*
>
> *JUAN*
>
> *Los dejo, señor cura, los dejo."*[59].

[58] LÓPEZ PINILLOS, José: El pantano. Op. cit., *(Acto I, p. 12).*

La mentalidad del clero no admite, por lo tanto, cambios. De ahí que el dramaturgo levante una diatriba de tal postura. De ahí también, su anticlericalismo. Aparte de oponerse a las ideas que vienen de fuera, el cura don Sebastián rechaza los valores de la ciudad a secas. Ello pone de relieve un tópico recurrente en la literatura española, es decir, la ambivalencia campo-ciudad de la que nos ocuparemos seguidamente.

5.2.3. AMBIVALENCIA CAMPO-CIUDAD

El teatro de López Pinillos guarda una coherencia perceptible con todos sus componentes. Por ejemplo, la bipolarización ideológica y social que hemos destacado y desarrollado en las vertientes anteriores se ilustra con este apartado, campo versus ciudad. De este binarismo, se desprenden dos visiones, una negativa, y otra positiva. Si se prefiere, una doble visión que hace resaltar la realidad española en las postrimerías del siglo XIX y a primeros del XX. Se ha estudiado esta profunda tensión, desde otra perspectiva en las páginas precedentes, y no sería de más atenernos a esta nueva, pero que complementa hasta lo realizado en el nivel sintáctico y mantiene la armonía con el conjunto del trabajo.

Por una parte, el campo está visto como un fango, un cieno por donde no ha pasado el aire de la evolución. Los valores existentes en él son susceptibles de impedir todo tipo de progreso, y esta visión pesimista viene de la comparación que se hace con la ciudad, considerada como espacio donde la construcción humana ha hecho hazañas para modernizar la vida y asentar las bases del bienestar del hombre. Puede ponerse el ejemplo de La casta de "Parmeno" en la que, según indica el nombre, es un grotesco caso de transmisión de caracteres negativos de generaciones en generaciones, dando lugar a una herencia biológica fatalista. Nos limitaremos a presentar el caso concreto de José Lajín en esa comedia parmeniana. Este personaje, a pesar de tener una carrera acabada, no es diferente de un completo patán. Se comporta exactamente como un descarado que carece de la menor educación que se haya enseñado a alguien, y el resultado es que es extremadamente machista con su esposa Clara Valdemar. Violento, autoritario, brutal, intolerante, irrespetuoso y falto de cariño para con Clara, José Lajín heredó esta panoplia de taras de la familia de los lajines que constituye la casta que dio origen al título de la comedia. Es una familia que vive en un pueblo, Benalcázar. Allí, nació, se crió y cursó

[59] Ibíd., *(Acto III, p. 58)*.

estudios que se concluyeron con la obtención de la Licenciatura. Esta brillante formación intelectual de José Lajín contrasta drásticamente con su conducta moral, que es nula. La responsable de semejante situación es la familia de los lajines, el pueblo de Benalcázar. Es una familia profundamente arraigada en la concepción patriarcal del mundo, sin la cual, el mundo no tiene sentido. El ejemplo se da aquí con el matrimonio y las relaciones entre esposa-esposo nos vienen dictadas por Jesusa, la suegra de Clara:

> *" JESUSA*
>
> *La mujer tié que estar sumisa en su sitio, que es el que le dejan. El dio meñique de un hombre vale por diez mujeres. Y hay que saber esto pa vivir en gracia de Dios."*[60].

Clara Valdemar viene de una familia noble. La situación que encuentra en su familia política le parece un escándalo, porque es opuesta a la educación del matrimonio libre que aprendió en su familia. Aquí, tiene que supeditarse sin reserva alguna al marido. Digna de mención es la conversación que la joven esposa tiene con su padre, don Felipe Valdemar, acerca de la clase de vida que lleva en su familia nupcial:

> *" CLARA*
>
> *(Después de una pausa. Con irritación.) Pero aquí nadie es como yo.*
>
> *DON FELIPE*
>
> *Seguramente.*
>
> *CLARA*
>
> *Y por eso ¿los he de aguantar?*
>
> *DON FELIPE*
>
> *Tú a ellos y ellos a ti.*
>
> *CLARA*
>
> *Yo á ellos. Ellos á mí, no. Si yo no puedo hablar en la dichosa casa. Todo lo que digo ofende; mis gustos mortifican; mis costumbres molestan... Soy un bicho raro.*
>
> *DON FELIPE*
>
> *¿Para tu marido también?*

[60] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., *(Acto II, p. 28)*.

CLARA

¡Qué sé yo! Él se ha criado entre esas paredes, y ha estudiado en el pueblo, y no ha visto más que este mundo salvaje. Le agradan las groserías de su gente, se reune con bestias, se emborracha alguna vez...

DON FELIPE

¿También eso?

CLARA

(Hablando penosamente.) y si me disgusto, me mira tan asombrado, ó se arrebata de tal modo... Dice que él es un hombre, que vive como un hombre... Aquí, ser un hombre es ser un bruto. Y José... aunque no sea un bruto, piensa como los demás. Si yo fuese un poquito ordinaria... me querría más, y los otros no me odiarían. Para ellos, yo, porque no cojo aceitunas como una aldeana, porque no lavo como mi suegra y porque no aljofifo como su sobrina, soy una mujer inútil. Y hay otro crimen que no me perdonan... ¿No aciertas?

DON FELIPE

Di.

CLARA

Que yo no he servido ni para darles un nieto. ...

DON FELIPE

... (Encogiéndose de hombros.) como no hagamos de nuevo á tu marido y á toda su casta... (Pausa.) Me consuela, en medio de todo, el estar limpio de culpa."[61].

El propio José Lajín confiesa que viene de un medio primitivo. La escuela no ha podido tener un impacto positivo en el hombre, víctima del medio y de valores primitivos. José toma esta conciencia:

" JOSÉ

¡Soy... no un señorito, sino un patán con carrera...; y con orgullo para engreírme de ser lo que soy!"[62].

Como se ha visto en el caso de conflictos que oponían la burguesía al proletariado y a los que el dramaturgo proponía como solución la emigración que hundiría el sistema

---

[61] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., *(Acto I, pp. 13-14).*

[62] Ibíd., *(Acto I, p. 20).*

caciquil basado en la explotación laboral del proletariado- campesinado, en este caso, los disgustos matrimoniales se resuelven provocando una ruptura con las ataduras de esta "casta". No hay divorcio, como querían los parientes de José Lajín. Reconcilia con Clara y salen del pueblo para irse a vivir a la capital. La noticia es escandalosa para los lajines, que dependían de su hijo. El pueblo de Benalcázar, primitivo, se opone a Madrid, evolucionada. Es una salvación para la pareja Clara-José, a fin de que el pueblo no siga ejerciendo en los cónyuges su influencia perversa.

El dramaturgo expresa de este modo la necesidad de desarrollar los campos al mismo grado que las ciudades. La simbología de la ciudad consiste en la dignificación de la condición humana. Para Clara Valdemar, se trata de recobrar esta dignidad en el medio urbano, civilizado, cuna de valores como el respeto, la educación y el buen trato humano. En una palabra, la dialéctica que estriba en la oposición campo-ciudad incide en el deseo de progreso por parte del dramaturgo. Este progreso debe alimentarse de la libertad. Es esta intención la que subyace en el fondo del teatro parmeniano y no podía dejar de entronizarla en la escena española de su tiempo, durante el cual no existía la libertad de la mujer que él promueve aquí. Entre los problemas planteados en la "casta" de los lajines, se pone de manifiesto el de la infertilidad de Clara, la necesidad de tener niños para la pareja, nietos para los abuelos. Se lee esa realidad en los parlamentos arriba citados y particularmente, en los que se relacionan con el encuentro entre Clara y su padre don Felipe Valdemar. Esta ansia de procreación es una recurrencia en la literatura española, y sobre todo, la de esta época y de la época algo posterior. Estamos pensando en Yerma de Federico García Lorca. El problema de Yerma , mujer del campo y esposa de Juan, es fundamentalmente el de su esterilidad que su entorno le echa como culpa y motivo de deshonra. Su voz clama, por tanto, por todas esas consideraciones:

> *" YERMA*
>
> *La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios. (María hace un gesto como para tomar al niño.) Tómalo, contigo está más a gusto. Yo no debo tener manos de madre."*[63]

Lo mismo pasa en Bodas de sangre, estrenada un año antes que Yerma, contiene inquietudes parecidas. Tener muchos hijos para los novios es una obsesión mayor por

[63] GARCÍA LORCA: Federico (1934): Yerma, en Obras Completas, tomo II. Op. cit., acto I, Cuadro segundo, p. 847.

parte de los suegros de ambas familias políticas. El Padre de la novia y la Madre de el novio ven la felicidad de sus hijos que están a punto de casarse en la procreación abundante, y preferentemente las hijas. Debaten del asunto en los parlamentos que citamos seguidamente:

> *" MADRE*
>
> *Esa es mi ilusión: los nietos. (Se sientan.)*
>
> *PADRE*
>
> *Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos."*

A lo que la Madre replica:

> *" ¡Y alguna hija! ¡Los varones del viento! Tienen por fuera que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle."*[64]

Lo que se debería observar es que la teoría de tener hijos, y tantos hijos, tiene el inconveniente de consagrar a la mujer en el único espacio privado, y promover de este modo su inferioridad respecto, al sexo masculino. Anticipadamente porque hablaremos líneas delante de este tema, se trata aquí del feminismo parmeniano primero, y lorquiano después. Ambos abogan por la libertad de la mujer y el amor libre. Al centrar la acción en el campo, quieren destruir las taras hereditarias de este medio campestre para hacer prevalecer el ideal de libertad. Por cierto, habría que ver en estas actitudes un enfoque de la mujer desde los cánones del Existencialismo sartriano, o, lo que podría aclarar también el concepto, la actitud feminista de Simone de Beauvoir, amiga de Sartre.

Diremos que en López Pinillos la oposición campo-ciudad se da en varias obras suyas. El pantano es una buena muestra de esta ambivalencia ideológica. El cura don Sebastián critica equivocadamente la ciudad de Madrid en comparación con el pueblo del "mediodía de España" donde vive. Ahora bien, el autor nos quiere demostrar que las ideas progresistas que trae Juan de la ciudad o mejor de Inglaterra pueden contribuir al

[64] GARCÍA LORCA: Federico (1933): Bodas de sangre, en Obras Completas, tomo II. Op. cit., Cuadro segundo, p. 756.

desarrollo del pueblo. Pero para el cura, la diatriba radica en lo siguiente: campo-ciudad, bueno-malo.

Por su parte, La tierra, es también un paradigma de contraste en los dos espacios rural-urbano. El espacio urbano aparece como el mejor medio progresista desde donde viene la emancipación de los jornaleros. Es la razón por la cual Ricardo Infante echa la culpa, no tanto a los huelguistas, sino a la ciudad:

> *" JOSÉ*
>
> *Es que no pedimos por avaricia, sino por necesidá.*
>
> *RICARDO*
>
> *¿ Por necesidá o por manía de imitación? Si no leyérais en los periódicos esas filfas de las huelgas y los paros, y si no os envenenara uno de esos vivos que ca vez cobran más y trabajan menos, no imitaríais a la gentuza de las capitales."*[65].

De todas formas, el concepto del campo-ciudad que la burguesía representada por Ricardo Infante, su padre don Diego Infante por una parte, y el clero representando por el cura don Servando es motivo de la crítica del dramaturgo, dado que está en contra del ideal de tierra y de libertad que él promueve.

Pero fuerza es reconocer que en López Pinillos, el campo tiene también una visión optimista, que no solamente la pesimista arriba destacada. Si los hombres hacen una mala utilización del campo, representa no obstante el ideal de la madre-naturaleza. "Parmeno" acierta a demostrar, con el ejemplo de El vencedor de sí mismo, que no está totalmente en contra de lo suyo. Existen pueblos que ofrecen una visión exaltada, como es el caso de "Villazúl". La ubicación de este pueblo en el Sur del país, lo cual quiere decir que lo que se está exaltando aquí es realmente el Sur natal del dramaturgo, como región llena de encanto. El idilio entre María y Luis se alimenta del único nombre de "Villazúl" y se actualiza en su memoria por el recuerdo reiterado. Todo ello traduce en López Pinillos su patriotismo. En los apartados anteriores, hemos citado extractos sobre el alto valor estético que entraña la evocación de la tierra de "Villazúl" donde María y Luis pasaron su infancia y adonde anhelan volver para pasarlo bomba. Valga decir que es la exaltación

---

[65] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto I).*

metonímica del país, expresión del apego del autor a él. Recordemos unas evocaciones del cuadro poético de "Villazúl":

> *" MARÍA*
>
> *... Luis pintó con añil en la pared, un bosque de rosales, alumbrado por un sol que se reía... era el paraíso de los jilgueros."*[66].

Notemos la imagen de la pintura en la pared, el resultado obtenido: "bosque de rosales", la prosopopeya del "sol que reía", y la conversión del entorno inicial en un "paraíso" donde el mundo de la fauna viviera feliz. El dramaturgo se hace poeta en esta página. Crea una belleza en un sentido muy elevado, ya que de lo natural a lo artificial, alcanza el "paraíso". Es nada más que la idealización de su tierra natal, el profundo amor que siente a su patria.

Esta idea se refuerza con estos otros sentimientos positivos de María, enriquecidos por los puntos admirativos:

> *" MARÍA*
>
> *¡Luis tiene mucho talento! (Pausa.) ¡Cómo hemos disfrutado en Villazúl! ¡Qué tiempos aquellos más felices!"*[67].

Por otra parte, el patriotismo de los personajes se hace manifiesto cuando expresan la nostalgia en el momento de emprender el camino de la emigración, en el momento decisivo de abandonar la madre-naturaleza que les vio nacer. Lo que dice Caridad en La tierra es sumamente bello y conmovedor a la vez, al replicar a Jiménez:

> *"JIMÉNEZ*
>
> *(Trémulo, porque en su corazón, como en todos los corazones, ha destinado su amargo jugo la melancolía.) ¿Iba a repicar?... Los repiques son pa los momentos de alegría, porque parecen cantares. ¿Y quién tiene aquí alegría?*
>
> *CARIDAD*
>
> *¿Quién la podría tener al dejar lo que dejamos? ¿Dónde habrá un cielo más azul que este cielo, y un aire más puro que este aire, y un agua más dulce que*

[66] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., *(Acto I, escena IX, p. 21).*
[67] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., p. *(Acto I, escena IX, p. 21).*

esta agua?... Y ya no volveremos a ver el cielo, ni a respirar el aire, ni a mirarnos en el agua."[68].

En Los semidioses de Federico Oliver, el sentimiento patriótico antes referido en "Parmeno" se ve en Juan el protagonista como una encarnación que tiene que transmitir a sus compatriotas que emigran a América. Juan es un inválido de la guerra Hispanocubana y está a punto de morir. Su amor a su patria es de gran interés cuando aconseja a los emigrantes que piensen en regresar algún día, para sacar adelante a su país. Además, les ruega que no pierdan su memoria:

" JUAN

Cuando volváis, aún jóvenes y fuertes, a redimir vuestra tierra, acordaos que debajo de ella estarán los huesos de Juan, el inválido."[69]

Esas evocaciones líricas del terruño constituyen una especie de puente o de cordón entre los personajes que emigran y su pasado, que no tienen que olvidar nunca. Por lo demás, confieren a las obras de "Parmeno" y de sus coetáneos citados un notable valor estético. Es la visión placentera que viene a encubrir el aspecto tétrico de lo social que ocupa ya numerosas páginas.

5.2.4. TRIUNFOS Y SOMBRAS DE LA FIESTA DE LOS TOROS

Como iremos viendo a lo largo de este apartado, la crítica que "Parmeno" hace de la afición que sus personajes tienen a los toros no aparece únicamente en su teatro, sino en los demás géneros que cultivó, como son la narrativa y el periodismo. Es una de sus mayores obsesiones, o mejor dicho constituye una constante en su producción literaria en términos generales; pues no falta en ninguno de los géneros en que abordó la problemática social y política de su tiempo.

Un caso que cabe mencionar ante todo es el que sucede en el segundo drama de "Parmeno", de título Hacia la dicha. La protagonista, Gloria, es una huérfana. Después de la muerte de sus padres, sus tíos, Genoveva y Roberto se encargaron de su educación y su crianza. Pero lo pasa mal en esta familia. Su tía Genoveva, le odia porque quiso ser la administradora del caudal que dejaron sus padres pero ella se lo negó. Peor aún:

[68] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto III, p. 42)*.

Feliciano, el hijo de Genoveva y los demás miembros de esta familia piden préstamos de dinero a la criatura para acudir a los toros con frecuencia. La familia es, en realidad, una entidad de aficionados a los toros. Esta costumbre arruina a la pobre huérfana que se encuentra finalmente sin más recursos económicos y ve que vive entre estafadores. Para colmo de desgracia, la tía Genoveva, el tío Roberto y los hijos montan una conspiración para que el otro tío, Bartolomé, se aproveche de Gloria. Todos se fueron a los toros, salvo Bartolomé y Gloria. Bartolomé comprendió que tenía la oportunidad aquella noche de intentar violar a Gloria. Hubiera alcanzado su meta, si la víctima no le hubiera denunciado.[70]

Lo que hay que ver a través de esa escena es la intención sarcástica del dramaturgo. Critica la mentalidad burguesa que representan los padrastros de Gloria por una parte y por otra, denuncia la afición a los toros como un vicio y como causante de descomunales gastos económicos. Hay la pérdida de tiempo también que va ligada a esa afición, pues van a los toros a las cinco de la tarde y vuelven a medianoche. La fiesta de toros sirve para solaz de la clase burguesa que vive en la ociosidad. Es, por lo tanto, un signo de desigualdad social, ya que la masa proletaria no puede ofrecerse ese lujo. En cuanto expresión de las desigualdades sociales, "Parmeno" no puede mirar con buenos ojos el espectáculo de los toros.

La referida mirada crítica se da también en A tiro limpio, comedia costumbrista cuya acción transcurre en Triana (Sevilla). El motivo de la crítica aquí es la muerte de toreros y los accidentes graves que otros padecen en la lidia. Ricardo Jaraba falleció, lidiando. Por su parte, Manolillo que tuvo que reemplazarle, resultó gravemente herido. Estas monstruosidades son para "Parmeno" un motivo de indignación y de condena de la fiesta de los toros.

En La tierra, la crítica de la fiesta de toros se lleva a cabo desde un planteamiento distinto. Lo que se critica primero es la práctica del latifundismo. De forma gradual, se llega a ver que los latifundios sirven para alimentar a los toros bravos para la lidia. Al lado de los toros bravos para la lidia. Al lado de los toros bien sustentados, un sinnúmero

---

[69] OLIVER CRESPO, Federico: Los semidioses. Op. cit., acto II, esc. IX, p. 205.

[70] LÓPEZ PINILLOS, José: Hacia la dicha. Op. cit., (Acto II, pp. 47-48).

de hambrientos humanos, víctimas del latifundismo. El jornalero José denuncia estas realidades ante el latifundista don Diego Infante en los parlamentos siguientes:

> *" JOSÉ*
>
> *(Con emoción.)... De las cuarenta mil fanegas que tié esta finca – que parece un reino- se labran doce mil y las demás son la caza y los toros bravos.*
>
> *DON DIEGO*
>
> *(Con orgullo.) ¿Y qué? ¿Es una censura?*
>
> *JOSÉ*
>
> *Es una queja de unos hombres que envidian a los jabalíes y a los toros, y que quieren unos ruedos o unas hazas pa no vivir peor que los toros y los jabalíes. Con que nos mire usté como a las bestias nos conformaremos.*
>
> *DIEGO*
>
> *¡Así os debía mirar! Y basta, porque parece que disentimos y no podemos discutir."*[71]

Con la última frase del jornalero José, la iniquidad de los latifundistas alcanza su colmo, puesto que hacen que los jornaleros envidien hasta la condición de las bestias y se asimilen a ellas. Es la infravaloración del jornalero, es la infrahumanización del empleado de las fincas rústicas por la clase burguesa dominadora. Todo aquello representa una diatriba del latifundismo, del toreo, y del gobierno que se apoya en dichos fenómenos sociopolíticos y económicos . Son injusticias de los que los jornaleros son conscientes ya. La denuncia de José es clara y dice al cacique:

> *" JOSÉ*
>
> *... Mu oscura es la cuestión y mu cortas mis luces. (Con entereza.) Pero sí sé que no es justo que los hijos de los que hicieron tó esto y los hijos de los que se quedaron con tó esto, hayan vivido de una manera tan diferente: nosotros trabajando, y ustedes, heredando."*[72].

Se entienda, al fin y al cabo, que toda denuncia del latifundismo o del caciquismo implica una crítica de la afición a los toros, puesto que la existencia de esas fincas rústicas y la fiesta de toros son indisociables. Cualquiera que sea la obra de Pinillos que analicemos, su postura hacia la práctica del toreo o la afición a él dista mucho de ser favorable. Pero tiene planteamientos variables. En Los malcasados, afortunadamente,

[71] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto II)*.

Serafín el "Goloso2 dejó de ejercer como picador, a instancia de su esposa Reyes Esquivel. Ella no quiso perder a su marido a imagen y semejanza de tantos otros que fallecían en esta lucha contra la bestia, por triunfar, acababan sombreando ya sea en accidentes de los que difícilmente se respondían, ya sea en los irreversiblemente mortales. Esa forma de retirarse de su oficio taurino de parte de Serafín el "Goloso" traduce, a nuestros ojos, la actitud antitaurina del dramaturgo. En otras palabras, se comprende que el mensaje que quiere transmitir no es sino con o sin los toros se puede vivir. Efectivamente, a raíz de ello, Serafín se hizo artista, además de tener fincas que administra Reyes Esquivel su mujer.

Esta postura antitaurina de "Parmeno" se nota en toda su producción literaria, como lo señalamos al empezar este punto. En narrativa, una novela como Las águilas es significativa. Tiene por título secundario De la vida del torero. La lectura de esta novela es placentera, pues la obra es uno de los mejores relatos taurinos de la época, si bien se trata de eslabones horripilantes y garrafales de fiestas taurinas. En ella, la fuerza crítica, el vigor plástico de la narración, el lenguaje expresivo, el diálogo vivo y crudo, pintoresco y espontáneo se equiparan con la carga pasional con que se triunfa en poco tiempo y se fracasa estrepitosamente en el oficio taurino. La crítica del novelista es acerba y sin reserva.

El protagonista, José Lasarte Josele, era un zapatero en su ciudad natal de Sevilla. Pero por triunfar en la notoriedad y en lo económico, se comprometió en el toreo, quiso alcanzar los máximos éxitos en muy poco tiempo. Su única formación consistió en imitar a su tío Trini en pocas ocasiones. Esta precariedad le precipitó a la muerte, a pesar de evidentes momentos de gloria conquistada. El narrador omnisciente refiere esta situación en unas palabras sentenciosas:

> *" Durante una semana, José quiso ser torero famoso para escalar las cimas en que vivían don Luis y el cordobés..."*[73]

A continuación, podemos ver la descripción de una de las experiencias de José Lasarte Josele frente al toro. La escena es horrorosa y no augura nada bueno para el joven torero:

---

[72] LÓPEZ PINILLOS, José: La tierra. Op. cit., *(Acto II)*.
[73] LÓPEZ PINILLOS, José (1911): Las águilas. (De la vida del torero) (1.ª ed. Prólogo de Andrés Amorós). Madrid: Calambur, 1991, p. 96.

"... Hubo un testarazo brutal; Josele retrocedió tambaleándose, con la diestra en el testuz, y antes de que hubiera podido reponerse y escapara, le alcanzó el marrajo, le volteó, se lo pasó de un cuerno a otro con terrible zarandeo, le arrastró por la arena furiosamente, y cayó de pronto junto a él con las patas rígidas y los ojos enturbiados por la muerte.

La multitud entera, conmovida hasta las entrañas, lanzó por sus diez mil bocas un inmenso alarido de piedad y terror. Algunos burgueses se levantaron para huir, la morralla miró con ansiedad a Josele, a quién habían recogido Jaquimiya y dos "morros", y el Burto y sus conmilitones salieron al redondel para examinar de cerca al bravo."[74]

Con esas atrocidades, se entiende que Dolores García, la madre del protagonista, tenga el alma destrozado por el dolor, como indica su nombre. Suplicaba a su hijo que dejara de interesarse por los toros, pero la pasión del hijo era indomable. Se quedaba clavado en la cama de enfermo, pero una vez curado, reanudaba la actividad. Hubo momentos tan brillantes que Josele se veía volar con las alas de la fama. Por eso, el Maestro Lasarte, su padre, se veía también ilusionado por la fortuna de su hijo:

"...; y para Lasarte, no era el retoño a quien vio crecer con apasionada ternura, pero sin que sus gustos le sorprendieran ni le admirasen sus inclinaciones. No; en nada se parecían el José de antes y el José de ahora; nada tenía de común el modesto zapaterillo condenado a la miseria y el audaz lidiador que recolectaría millones. ¡Millones! ¡un hijo suyo ganando millones! ¿un hijo suyo cautivando con su arte y su bizarría a inmensas multitudes!...; ¡Un hijo suyo, nacido en un rincón, educado en un ambiente de insignificancia!... Y al pensar en la transformación inverosímil, miraba a José con pasmo y terror, como una gallina que viese de pronto a sus polluelos convertidos en aguiluchos. Y eso era José, y eso era José, y eso había sido su hermano: polluelos de gallina, que, al salir del nidal, transformáronse en águilas."[75]

Efectivamente, Josele se había convertido en un "águila", puesto que como torero, lidió en su Sevilla natal, en Córdoba, en Cabral, en Madrid, en Valladolid, San Sebastián y en Santander. Pero su triunfo duró tan sólo un año. Empezó en otoño y al otoño siguiente, en septiembre, falleció, en Madrid, a consecuencia de cornadas recibidas durante la lidia. Pasó por el quirófano, pero en vano.

En Sevilla, dejó a una novia, Salud, la cigarrera, embarazada de cuatro meses. Iban a celebrar la boda probablemente en el mes de octubre, y la mujer iba a dar a luz en invierno, momento de predilección de Josele nuestro matador. Era su momento idílico.

---

[74] LÓPEZ PINILLOS, José: Las águilas... Op. cit., pp. 30-31.
[75] Ibídem, p. 90.

Con su muerte esa predilección, su amor a Salud y la espera del primer hijo se convirtieron en una elegía sentimental.

Tratándose de la ambición desmesurada de José Lasarte Josele para el toreo, los gritos de su servidor Piesdeliebre a su muerte tiene valor de sátira y de condena de semejante presunción:

> *" ¡Nuestro padre!... ¡Perdemos a nuestro padre, Honorio!...; se ha entregao pa que no le chiyaran en este Madrí!...¡Porque se lo comía la dinidá!..."*[76]

Lo que se condena es el sentido de honor vinculado a la ambición taurina, el qué dirán, la mala manera de conquistar la notoriedad.

Aparte de José, murieron igual multitud de toreros, de picadores, e incluso de banderilleros. Según el narrador de Las águilas, la culpa la tiene el régimen político vigente, apoyado por el clero. Son ellos los que elaboraban leyes de cara a la propaganda del oficio de torero y convirtieron toda la vida nacional en una fiesta taurina. Es de tono acusatorio el fragmento que interesa citar:

> *" Aquella noche se reunieron en El Tronío casi todos los socios fundadores, con su presidente Jesús Torrebas – tío y protector del Niño – para obsequiar con una cena a José. El Tronío era una sociedad de recreo en la cual no podía hablarse más que de toros, de caza, de mujeres y de vino. Un grave reglamento prohibía discutir sobre materias religiosas y políticas, y los prudentes varones que lo aprobaron respetaban de tal manera su espíritu, que sólo se permitían tachar de ladrones a los gobernantes, para ponerle una canilla al tonel colmado de su patriotismo, y blasfemar de vez en vez para arrojar al aire el limo de las malas ideas e impedir que corrompiese las puras linfas de su religiosidad."*[77]

La religión y la política, los dos polos del poder en la España de este período, pesaban de toda su influencia en los demás sectores de la vida nacional, y la vida se hacía monótona al limitar la libertad de expresión a temas poco impactante en los compromisos cotidianos, los que se relacionan con la mujer, los toros, la caza, y el vino. Hay que imaginar aquí una vida asfixiante, comprimida y deprimida a la vez, para la gran masa gobernada. Por cierto, no podía escaparse de la miseria económica al encajar su vida en semejantes cánones. Es la cara prominente y espeluznante de la España de la Restauración. Pues los gobernantes del Régimen político de la Restauración del

[76] Ibídem, p. 239.
[77] Ibídem, p. 113.

absolutismo propalaron seudovalores que desfavorecieron a buena parte de la población administrada. El abuso del ejercicio del poder que descansaba en manos de los religiosos católicos y de los mismos políticos era el arma eficaz para avasallar al pueblo y administrarlo arbitrariamente. Los libros de la historia española contemporánea que venimos citando rastrean esta problemática de forma bastante fidedigna.

La producción literaria de "Parmeno" se presenta, por lo tanto, como una larga denuncia de los valores defendidos por el Antiguo Régimen Absolutista restaurado.

Ciñéndonos todavía en su narrativa, El chiquito de los quiebros se lee también desde el prisma de la condena de la fiesta de los toros. Fue publicada dicha novela en LOS CONTEMPORÁNEOS en 1912, núm. 196.

Por añadidura, la crítica taurina que se lleva a cabo en la novela Cintas rojas es, tal vez, más fuerte que la de El chiquito de los quiebros. Se publicó en la colección LA NOVELA CORTA en el año 1916. en ella, el narrador relata el asesinato por Cintas Rojas de una familia de ocho miembros por negársele el dinero para ir a los toros, y cómo, perpetrado el crimen y el robo, asiste a la corrida para ver a su ídolo Guerrita, donde acaba siendo detenido al reconocerlo el único testigo de la tragedia humana: un niño. En "Parmeno", la prosopografía de un personaje presagia siempre su comportamiento psicológico. Las acotaciones que se refieren a este aspecto de los personajes en las obras dramáticas que nos ocupan apoyan esa aseveración. También en la novela Cintas rojas, la descripción física del futuro asesino, Cintas Rojas, presagia sus desgraciados actos:

> *" Era huesudo, fibroso, de complexión hercúlea, propenso a la cólera, caridelantero y vociferador. Tenía la mirada insolente, la nariz agresiva, la boca enérgica y el entrecejo peludo y aborrascado, propio para subrayar las actitudes furibundas, y envanecíase de ganarle en vigor a los bueyes y en tozudez a los mulos."*[78]

Notemos que el adjetivo "hercúleo" califica a varios personajes de "Parmeno". Todos ellos son de rancia extirpe violenta y criminosa. En El condenado, Julián es descrito por ese adjetivo, "hercúleo", y le vemos asesinar a su cuñado y a pasar un buen tiempo en la cárcel. En La red, Salvador se conoce ante todo a partir de su complexión hercúlea. Y no es de extrañar que esté peleando con su cuñado Galo y con su suegro don Segundo, o que intente agredir al juez don Germán cuando se prueba su inocencia. De cualquier manera, sólo hemos puesto unos dos ejemplos.

[78] LÓPEZ PINILLOS, José: Cintas Rojas, en LA Novela Corta, n.º 41, 1916, p. 303.

Las crónicas de "Parmeno" contienen también varios artículos sobre la afición a los toros. Algunos de los que hemos citado en la primera parte de este trabajo con el seudónimo de “PUCK” son una referencia.

Uno de sus coetáneos que publicó una obra de aguda crítica taurina es Federico Oliver, con su tragicomedia Los semidioses, citada con anterioridad. En el acto segundo de esta obra y en la escena primera, don Jacinto opina que el atraso de este país se explica por el fanatismo de los toros. Por lo que discute en contra de los admiradores de los toros encabezados por Señó Antonio Molino. Saquemos a relucir las dos actitudes:

> *" DON JACINTO*
>
> *Pero, ¿Pué saberse el por qué de ese discurso?*
>
> *SEÑÓ ANTONIO*
>
> *Pa dejarlo a usté pegao a la paré.*
>
> *DON JACINTO*
>
> *¿Por qué? ¿Porque hablo contra los toros?*
>
> *ANDRESITO*
>
> *Porque hiere usté nuestro fuero interno.*
>
> *DON JACINTO*
>
> *Yo digo de los toros que tién la curpa del atraso de este país; que aquí no se vive, ni se trabaja, ni se piensa, ni se sueña más que con un tendío. Eso es lo que digo."*[79]

Queda suceso comprobado que "Parmeno" y sus coetáneos expresan su disconformidad con respecto a la fiesta de toros. Para "Parmeno", los valores que uno puede adquirir de los toros son efímeros y falsos, por lo que los toros no pueden contribuir al desarrollo del país. La actitud antitaurina del dramaturgo viene a incidir en la sátira política y religiosa de su época, ya que fueron los dos promotores de los espectáculos taurófilos.

No es vano ni mucho menos gratuito el hecho de que la crítica de la fiesta de los toros se relacione con la religión en la producción literaria de "Parmeno". Siguiendo a José María de Cossío en su enciclopedia Los Toros, la práctica de ese deporte es de larga tradición religiosa, y particularmente en lo que reza con el paganismo anterior al

cristianismo. Según afirma Cossío, desde los tiempos más remotos se fueron celebrando fiestas de torso con el mero propósito de regocijos y júbilos. Con motivo de las reuniones de cortes, festejos de bodas y nacimientos de príncipes, fiestas de santos patronos, por ejemplo, se organizaban corridas de toros. Fueron notorias las celebraciones llamadas "*votivas*". Se trata de aquellas corridas celebradas en cumplimiento de algún voto de índole religiosa. Cossío las sitúa cronológicamente en los últimos tiempos de la Baja Edad Media y en los primeros decenios del siglo XVI. Refiere lo siguiente:

> *"Ante alguna calamidad pública, peste, guerra, etc., la desviada devoción de las gentes ofrecía a la divinidad por medio de los santos a quien en tales trances se encomendaba y pagaba el concejo. No se trataba, aunque en ello estuviera implícito, de una diversión de feria o festividad, sino de un voto o promesa religiosos a cuyo cumplimiento se obligaba la colectividad por intermedio de sus regidores."*[80]

Por lo tanto, diversión y utilidad con valor de ritos religiosos se compaginaban en la celebración de fiestas taurinas desde la más remota tradición religiosa. El carácter pagano de aquellas ceremonias lleva a muchos intelectuales progresistas de la época contemporánea a ver en ellas una actividad de propia a gentes primitivas y las asocian a la barbarie. De ahí que adopten una actitud antitaurina, como es el caso de "Parmeno" o de Federico Oliver Crespo, mencionado páginas atrás. Para Cossío, la práctica ritual del taurobolio correspondiente al culto de Cibeles , la *Magna Mater Deorum Idea* de los romanos, está sobradamente documentado en España. Por otra parte, se hace manifiesta en este país a partir del siglo II por lo menos. La explicación que nos ofrece al respecto es la siguiente:

> *"Consistía en una pretendida purificación que luego tuvo un sentido místico más elevado, en la que el iniciado recibía la sangre de un toro de un toro inmolado sobre él, a través de un enrejillado que cubría el hoyo al que descendía para tal ceremonia."*[81]

Cossío remonta los orígines del culto a los toros incluso a los años 229-228 a. de J. C. Se descubre en prácticas de las religiones primitivas del Asia Menor, de Grecia y de Egipto. La relación con España se explica por el hecho de que los mercenarios iberos que acompañaban a Aníbal en sus campañas cartaginesas utilizaron dos mil o más toros con sarmientos encendidos en la cornamenta para romper las haces enemigas empujándoles

---

[79] OLIVER CRESPO, Federico: Los semidioses. Op. cit., pp. 186-187.
[80] COSSÍO, José María de: Los toros. El torero. (La fiesta , el toro, la plaza y el toreo), tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, p. 48.

hacia los desfiladeros por donde debían pasar sus tropas y abriéndolas así camino. A su vez, la estratagema se empleó en la Península Ibérica, según Diodoro, para luchar contra Amílcar Barca en el desastre de Heliké, el cual costó la vida al caudillo cartaginés. De hecho, Cossío retrata un largo recorrido de la mitología taurina hispánica. Ello demuestra que la práctica taurina es una vieja tradición que apenas se ha alterado hoy en día. Las opiniones sobre el culto de los toros son discrepantes no obstante. Para algunos, los toros son la expresión más viva del atraso, y de la barbarie; mientras que para otros, son el símbolo del progreso. "Parmeno" es de la primera opinión. Cossío ve en los toros una práctica que se ha arraigado en todas las manifestaciones culturales de la vida del hombre español y del mundo entero. Dice a este respecto:

> *"Que la fiesta de los toros ha tenido gran influencia en la cultura resulta innegable, y no sólo en la cultura de nuestro pueblo, sino en la cultura universal. Su influencia constante y permanente, de cuyo reflejo en la música, en el lenguaje y en el baile, en todas y cada una de las bellas artes o de los múltiples géneros literarios, da fe autorizada ante esta obra, está presente en las creaciones de los más acreditados escritores, pintores, escultores, músicos o realizadores cinematográficos. Pero sus obras podrán ser repetidas cuantas veces su autor quiera, mientras que el toreo en sí mismo resulta irrepetible."*[82]

De hecho, el tema taurino está tratado en todos los géneros que cultivó "Parmeno": periodismo, cuentos, semblanzas, narrativa, teatro. El propio Cossío presenta una antología poética sobre la fiesta de los toros. Las celebraciones descritas en los poemas remontan a las más remotas tradiciones orales y se prolongan a la viva actualidad de los tiempos contemporáneos. El título de esta antología, de carácter atemporal y universal, es el siguiente: Los toros en la poesía[83]. Todos esos escritos demuestran la importancia del tema taurino en las manifestaciones culturales del hombre español.

Es de notar que la crítica de "Parmeno" no se inspira en los mitos antes aludidos. Se basa en la observación fiel de su entorno y participa de la denuncia social política, religiosa y cultural que hace como notas definitorias de su época. Y hemos de subrayar que entre los más célebres matadores de toros que torearon cada temporada en el siglo XX, y precisamente desde 1901 hasta 1994, José María de Cossío da un importante listado en el citado tomo donde aparece Joselito, "el Gallo". En 1913, ese matador realizó 80 corridas, y en 1918, 103 corridas. También se asoma la figura de Juan Belmonte, con

---

[81] COSSÍO, José María de: Los toros... Op. cit., 334.
[82] COSSÍO, José María de: Los toros... Op. cit., p.49.
[83] COSSÍO, José María de: Los toros en la poesía (Antología) (3.ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe: 1959.

un récor de 109 corridas en 1919. Está claro que "Parmeno" no queda al margen de los destacados escritores que contribuyen al enriquecimiento del panorama taurino, si bien lo hace desde la órbita de la condena. Es indudable que su protagonista de Las águilas. De la vida del torero, José Lasarte Josele, se nos presenta como personaje mimético del Joselito de carne y hueso. La historia del personaje, además, puede considerarse como una parodia de la vida del torero Joselito "el Gallo". Asimismo, Juan Belmonte que es motivo de evocaciones tanto en el teatro de "Parmeno" como en el de Federico Oliver es signo de que esos autores parodian la realidad cultural de su momento histórico.

El tema de los toros da lugar a una bipolarización ideológica en la España de principios del siglo XX, como venimos diciendo. Cossío participa de la polémica y afirma en defensa de la cultura taurina:

> *"La tauromaquia en su fugacidad no sólo hace cultura, sino que también es cultura, con su arte, su técnica y su fecunda historia."*[84]

Pero esa importancia acordada a la tauromaquia como fomento de cultura choca con opiniones encontradas, como la de Fígaro Ilustré en Los semidioses de Federico Oliver. Para él, la verdadera cultura está en la capacidad de hablar con los demás de los más variados temas de la vida. Entre ellos: la alfarería, la religión, la técnica, la política, la literatura, por sólo limitarnos a unos ejemplos. A esa postura, el Molinete, personaje aficionado a los toros, opone la idea de que Joselito y Belmonte le importan más que Pérez Galdós.[85]

Como se puede ver, la bipolarización ideológica arriba mencionada incide en dos visiones de la vida: una idealista, la de Fígaro Ilustré, otra realista, la que se corresponde con la intención de Molinete de hacerse torero y ganarse un dineral a corto plazo. Para Fígaro, la vía suya es "espiritual", mientras que la de su interlocutor Molinete es "material". Y es de suma importancia hacer hincapié en que el idealismo y el realismo son una de las constantes en la literatura española de todos los tiempos. Por lo tanto, viene actualizado y potenciado con el tema taurino a inicios del siglo XX. la escisión ideológica no deja de reflejar la dos tendencias políticas clásicas del país. Cossío las destaca en el segundo tomo de su enciclopedia taurina en los siguientes términos:

---

[84] COSSÍO, José María de: Los toros. (La fiesta, el toro, la plaza y el toreo). Op. cit., p. 334.
[85] OLIVER CRESPO, Federico: Los semidioses. Op. cit., acto I esc. I, p. 160.

"La tendencia que sentimos los españoles a agruparnos en dos bandos irreconciliables, ya sean liberales frente a carlistas, o azules frente a rojos, no podría por menos de manifestarse en el toreo."[86]

La polémica sobre el tema taurino participa del debate genérico del problema de España analizado con hondo sentido crítico por los noventayochistas. Una de sus variantes es el auténtico ser y la espiritualidad del pueblo español. Algunos afirman que cada pueblo tiene una serie bien definida de características nacionales, mientras que otros niegan por completo la existencia de cosa parecida. La postura que más nos interesa aquí es la de uno de los sucesores ideológicos de la generación del 98, Laín Entralgo, pues comparte los dos extremos. Reconoce la realidad de las distintas peculiaridades nacionales, pero sostiene que no son sustantivas e innatas, sino accidentales y productos de costumbres habituales. Llega a las conclusiones siguientes:

"Quiere esto decir que todo o casi todo lo que constituye una peculiaridad nacional ha sido históricamente adquirido y puede ser históricamente perdido por el pueblo que la ostenta. Y, por otra parte, que los diversos hábitos integrantes de cada peculiaridad nacional pueden ser observados, en principio, en la vida de otro pueblo cualquiera... La diferencia específica de un pueblo se refiere al estilo total de su vida y su historia, no a la índole de los elementos que la componen."[87]

El espectáculo de los toros en España se presenta claramente como un atributo de esta nación. De todas formas, que el toreo sea una forma de cultura o no, lo de convertirse en una actividad visceral es digno de crítica. Las clases altas hicieron de él un medio espeluznante de discriminación social consistente en distraer para mejor sustraer. La institución taurina distraía a los proletarios, para sustraerles de los privilegios sociales, políticos y económicos. De ahí que en el teatro de la "Cuestión Social" de "Parmeno", la existencia de toda fiesta de los toros sea motivo de crítica social y responda a la intención reformista que dramatiza. La postura idealista de los personajes antes mencionados es la de los intelectuales más liberales o de izquierda, mientras que la de los personajes realistas es la de los conservadores generalmente radicales. En la Primera Guerra Mundial esas dos tendencias se convirtieron en banderías de "aliadófilos" y "germanófilos",

[86] COSSÍO, José María de: Los toros. El torero, la crónica y el periodismo, tomo II. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, p. 127.
[87] LAÍN ENTRALGO, Pedro: "La espiritualidad del pueblo español", en Palabras menores. Barcelona: Barna, 1952, p. 99.

respectivamente, según denominación de José-Carlos Mainer en La Edad de Plata.[88] Dicho de otro modo, los "aliadófilos" deseaban y promovían un profundo cambio en el sentido más "europeo", inglés o francés, mientras que los "aliadófilos" entendían atenerse a la disciplina y al orden prusianos. La actitud de los "aliadófilos" es antitaurina, y contrasta con la de los "germanófilos", más a favor de la fiesta de los toros. En suma, el tema taurino es de una oposición ideológica trascendental. Rosario Cambria habla detenidamente de la doble significación de la fiesta de los toros hecha por los escritores y pensadores reformistas, partiendo de la puesta en práctica de las doctrinas metafísicas del Krausismo por Giner de los Ríos. Emite la valiosa reflexión siguiente:

> *"Ahora bien, si Giner y los otros krausistas querían esta reforma a fondo de la cultura y de las instituciones españolas, si querían formar a los jóvenes con esta nueva educación panhumanística de espíritu europeo, y si, además, se caracterizaban por una gran seriedad y austeridad de propósito y de costumbres, se entiende que desaprobasen la fiesta de los toros. Considerarían esta costumbre como representante del atraso del país, como vergonzoso símbolo de barbarismos atávicos que su espíritu renovador no podía soportar. "*[89]

Dejando por un lado los ejes de pensamientos favorables a la fiesta de toros, diremos que tanto los regeneracionistas, los noventayochistas como los novecentistas, la institución taurina ha sido objeto de actitudes conducentes a su reforma. Su símbolo como vicio social gira en torno a varias ideas. Por ejemplo, el hecho de que la lidia sea un enfrentamiento entre la bestia y el hombre expresa que es una actividad impulsiva, cuando tiene que ser reflexiva. Por otra parte, los toros son una parodia del primitivismo, de la barbarie ancestral, dado que su historia, como vimos páginas atrás, fecha desde los tiempos más remotos. El carácter de esa fiesta contribuye más a consolidar la frivolidad del hombre español que tiene un sentido despectivo en los escritores pensadores taurinos y reduce la gran masa a la ociosidad y a la holgazanería, y eso por dentro; por fuera, el descrédito del país alcanza amplio eco. De hecho, desde territorios ultrapirenaicos, ha sido opinión compartida, aunque exagerada, que al lado opuesto sólo se habla de toros, es decir, de diversión. Se trata de espectáculos a través de los cuales se hace la parodia de tiempos viejos, en contradicción con los tiempos nuevos, "europeos". Lo peor es que todo aquello evoluciona, mientras que el progreso se queda atrás. Dos posturas, la de

---

[88] MAINER, José-Carlos: La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 145 á 147.
[89] CAMBRIA, Rosario: Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX. Madrid: Gredos, 1974, pp. 21-22.

Unamuno, y la de Noel, traducen la desoladora situación. Empecemos por Unamuno, que refiere la muerte de un torero menor, llamado El Aceitunero, en medio de una ausencia total del progreso científico:

> *"Y así nos pasamos la vida, sin canales, ni pantanos, ni escuelas de artes y oficios. Somos un pueblo moribundo... No se ha llegado a tiempo a cortar la gangrena. No se ha llegado a tiempo... ¡Cosas de España! Aquí jamás llegamos a tiempo, siempre atrasados... Hay que convenir en que éste es un país imposible. Nos empeñamos en no progresar, y nos saldremos con la nuestra."*[90]

En cuanto a Eugenio Noel, novecentista sin reserva en cuanto a la crítica taurina, lamenta la evolución siguiente:

> *"...el abono de este año [1914 ó 1915] es dos veces y media superior al del año pasado. Las corridas continúan siendo el negocio por excelencia, lo que indica que el flamenquismo de nuestra raza aumenta escandalosamente. Las cifras tienen un fiero lenguaje radical; y ellas van a colmar nuestros deseos en eso de creer que el mal de España no tiene remedio..."*[91]

Esas actitudes no distan de parecidas a la de "Parmeno" en su teatro en general y en su producción literaria en general. El propósito, reiterémoslo, es reformista. Por lo tanto, todo ello demuestra el amor del escritor a su patria.

Si el atraso del país es cultural debido a la afición a los toros y a los problemas relacionados con la lengua desarrollada a nivel sintáctico, cabría hablar también de un atraso científico en "Parmeno".

---

[90] UNAMUNO, Miguel de (1899): "La muerte del 'Aceitunero'", en Obras Completas, tomo VII, p. 956.
[91] NOEL, Eugenio: "Diario íntimo", Rosario Cambria recoge ese texto en su ensayo (Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX, t. II. Op. cit.), p. 253.

5.2.5. EL ATRASO CIENTÍFICO Y LA NECESIDAD DE UNA APERTURA DEL PAÍS

Para hablar del atraso científico de su país, "Parmeno" centra la acción de algunas de sus obras dramáticas en el tema de la ciencia y particularmente, la ciencia de la medicina. La problemática está enfocada desde la locura imperante en la sociedad. Multitud de personajes de El obscuro dominio ilustran el caos. La acción de la pieza se desarrolla en un manicomio. Los enfermos mentales son de distintos sectores de la vida y ello traduce gravemente un gran atraso de la ciencia de la medicina. El protagonista, el Dr. Enrique de Alma, es director del manicomio y profesor calificado en ciencias de la medicina que se relacionan con las alteraciones mentales. Ni él, ni sus colegas llegan a curar realmente a los enfermos. Esa incapacidad se debe a la no existencia de métodos científicamente adecuados para realizar la curación convenientemente. Descubre no obstante que existen causas abstractas que quedan por determinar en lo que reza con las enfermedades mentales. Las causas físicas que se conocen hasta la fecha son insuficientes para curar a una víctima de dichas alteraciones. Recordemos que todo lo que dice el Dr. Alma merece respeto y consideración, pues ya de boca de sus colegas, sabemos que ha hecho ya sus pruebas en el ámbito de la investigación científica. Su colega, el Dr. Arregui recuerda a sus compañeros que el significado de su nombre es:

> *" Enrique de Alma y que es el frenólogo asombroso, el médico que ha buceado maravillosamente en todas las enfermedades del espíritu."*[92].

La importancia acordada al Dr. Alma expresa la relevancia del atraso científico del país, ya que en él radican las dudas y las inquietudes del excelso hombre de ciencias.

El tema sugiere otro que ha tenido importancia en la misma época: literatura y enfermedad, o literatura y patología. El Dr. Enrique de Alma es, finalmente, un enfermo mental. Él mismo ha caído en la cuenta del atraso científico que tanto le ha preocupado, pues se ha vuelto loco, como sus pacientes.

El optimismo ante la problemática planteada viene de la existencia del grupo de investigadores que el profesor Alma deja antes de que se vuelve total y definitivamente inutilizado. Se trata de unos estudiantes que investigan sobre las causas abstractas de

[92] LÓPEZ PINILLOS, José: El obscuro dominio. Op. cit., *(Acto II, p. 28)*.

lesiones de la conciencia. Merece especial mención recordar el tema de investigación de uno de sus estudiantes, Luis García:

> *" Transformaciones cerebrales y psicológicas, a consecuencia de un traumatismo."*[93].

Antes de su locura irreversible, el Dr. Alma había manifestado su consentimiento con las tesis de su estudiante. Pero lo más importante es la crítica que levantó después de interpretarla, pues acertadamente dejó sentado que la ciencia no conoce más que las causas físicas, en que se ha ocupado hasta ahora. Ignora las demás. Desde el punto de vista estadístico, afirmó que sobre cien mil estudiosos, salvo García en su reciente tesis, ninguno estudiaría los traumatismos que lesionan la conciencia.

Con este tema, el dramaturgo coincide con los hombres de la generación del 98 que hablaron de la necesidad de preocuparse por su país mediante un análisis profundo de la situación y un deseo vivo de la renovación. Para todos ellos, hacía falta interrogarse sobre España y el hombre español. Todos querían regenerar el país, renovar la cultura y la organización de la nación, provocando, de este modo, una reforma de la vida nacional. Hemos visto ya en "Parmeno" el ansia de renovar la cultura, aquí, hace hincapié en lo científico. Cronológicamente, puede considerarse con razón como epígono de la generación del 98.

La simbología de la escuela responde a ese ideal de renovación, de reforma, de regeneración del país, así como a la necesaria apertura que se hace resentir a causa de la cerrazón intelectual y espiritual que se nota en las estructuras textuales de nuestro dramaturgo. Es ése el sentido de la escuela de investigación científica en El oscuro dominio de "Parmeno". Como indica el título de la obra, desde una visión sinecdótica, España es todavía oscura en este sector preciso de la ciencia de la medicina.

Otros factores que refuerzan la problemática científica aquí son las múltiples muertes por parto de las madres de varios personajes en los dramas de "Parmeno". En La otra vida, por ejemplo, Ramiro de Oriol evoca a Elena Cepeda las circunstancias del fallecimiento de su madre: fue durante el parto de su hermano menor Julio de Oriol. Parece echar la culpa a su hermano, que era inocente de la obra, mientras que le odia ahora por celos, porque está enamorado también de Elena, mujer de su hermano.

---

[93] Ibíd., *(Acto III, p. 36)*.

" ELENA

y tú eres de esos, ¿verdad? (Con indignación.) Y siendo de esos, ¿acosas a la mujer de tu hermano?

RAMIRO

(Sañudamente.) ¡Mi hermano!...; ya salió la hermandad!... Ese es el argumento que me están arrojando a la cabeza desde que vine al mundo. Y nadie cae en que no es mi hermano por amor, en que sólo es mi hermano porque mi padre es el suyo, y nadie recuerda que para que le engendrase el que me engendró, tuve yo que perder a mi madre."[94].

Lo que nos interesa en ese suceso no es que la muerte de la madre sea achacada a la criatura que nacía, sino más bien, el único hecho de que se haya producido. Es un signo indudable del atraso de la ciencia de la medicina. Embrujamiento contiene más casos: murió la madre de Ana, y murió también, en la flor de la niñez, el hijo de Ana y Eugenio.(Acto II, p. 58).

En La red, la madre de Domingo y de su hermana Dolores se halla muerta. Su padre don Segundo tuvo dos mujeres, las dos murieron. De cualquier manera, la muerte que prolifera en las obras de "Parmeno" está en consonancia con la realidad social e histórica de su tiempo. El atraso científico es evidente, ya que se atuvieron a él los hombres del 98. Además, la muerte del hijo del propio "Parmeno", que referimos en la primera parte del trabajo al hablar de su vida y obra, así como la muerte de los hijos de Unamuno, Valle-Inclán, por recordar algunos casos, mantienen una profunda conexión con el universo dramático que nos brinda, amén de su propia muerte que sobrevino precozmente a los cuarenta y siete años de edad.

Según datos históricos, el fallecimiento de los niños en esta época o en épocas algo anteriores se debía a enfermedades tales como el tifus, la difteria, la escarlatina, la viruela e incluso la peste bubónica, que causó grandes epidemias en 1596-1602 y en 1647, y cuyo resurgimiento, aunque leve, se hacía resentir en esta época finisecular. A. Fernández, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid y su equipo investigador señalan estas enfermedades en Ciencias Sociales-Geografía e Historia.[95]

López Pinillos no coincide con los hombres del 98 en el único hecho del deseo de regeneración del país, sino también en la evocación del pasado histórico, de la hegemonía

[94] LÓPEZ PINILLOS, José: La otra vida. Op. cit., *(Acto I, p. 29)*.
[95] FERNÁNDEZ, A. y otros: Ciencias Sociales-Geografía e Historia. Op. cit., p. 44.

española, para que los mejores momentos sirvan de modelo de vida futura. Esta evocación se realiza en boca del Coronel Cepeda y del General Oriol en La otra vida. Pues el Coronel Cepeda recuerda que el compromiso de su compañero en las antiguas colonias españolas de ultramar tuvo un impacto negativo en la educación de sus hijos, puesto que vivía separado de ellos. De ahí, las taras en la conducta moral de Ramiro su hijo. En suma, la temática parmeniana es compleja y se relaciona con la realidad sociopolítica, económica, religiosa y cultural de la España de entre los siglos XIX y XX.

Hablando del aspecto cultural del país, habría que ver cómo el dramaturgo ridiculiza a los personajes que ignoran la cultura francesa y la griega de los siglos pasados en Ardillas y lirones. En esta comedia de ambientación noble, el amor entre Leonor y Marcos fracasa a causa de la incultura del pretendiente Marcos. En efecto, Leonor, la hija del marqués don Julio es coqueteada por Marcos. La contrariedad de Marcos viene del hecho de que en la casa de Leonor, está Carlos, el servidor de Jaime, hermano de Leonor, Carlos es Licenciado en Filosofía y Letras, lo que le dota de una vasta cultura intelectual. Leonor queda fascinada por las grandes capacidades de Carlos cuando conversa con él. Por ejemplo, Carlos le habla largo y tendido de Epicteto. Fue Epicteto un filósofo estoico llevado a Roma como esclavo. Su filosofía fue: "Soporta y abstente." Ese ex esclavo aprovechaba la sabiduría de su maestro. Su moral está contenida en la cita arriba mencionada. La anécdota a propósito de Epicteto tiene un impacto perjudicial en la aventura amorosa que Marcos emprende con Leonor. Pues ella comprueba si su pretendiente sabe algo de Epicteto. Marcos confunde Epicteto con epíteto. Eso vale por motivo para que Leonor empiece a desconfiar de su pretendiente, al darse cuenta de que el servidor de la casa sabe más que él.

Le somete ahora a la prueba del conocimiento de la cultura francesa. Antes, Carlos había hablado de Madame Lafayette a Leonor. Por lo tanto, la muchacha sabía a ciencia cierta de quién se trataba. Para Marcos, Madame Lafayette fue un general francés. Leonor comprueba su incultura respecto a la cultura francesa. Madame Lafayette no fue ningún general francés, sino, una mujer de Letras. Pues al ver "Madame", no podía tratarse del general. Claro está, hubo dos Lafayettes: el general y hombre político francés, se llamaba Marie-Joseph Gilbert Motier, marqués de Lafayette (1757-1834); mientras que Madame de Lafayette, o lo que es igual; Marie-Madeleine Pioche de La Verge, comtesse francesa. Inauguró la época de la novela psicológica moderna con La princesse de Cléves.

Leonor dedujo que un patán la estaba cortejando. Fueron dos pruebas que bastaron para que Leonor pidiera a su padre que retirase la promesa de boda que hizo a Marcos Ayala. Por nada del mundo, se casaría con él, a pesar de opulencia económica. Y así fue.

De este modo, el dramaturgo acierta el planteamiento de la necesidad de culturizarse, abviéndose en las demás culturas, la francesa y la griega como ejemplos artísticamente puestos. Es el deseo de provocar una apertura del país a los demás países europeos, y por qué no a los del mundo entero. Hablamos entonces de la proyección mundial de España y "Parmeno". Recordemos que en las demás obras, se promueve la proyección de España a Inglaterra, a Portugal, a América, e incluso, al Norte de África. Acuñamos la expresión de proyección mundial de España para su necesaria regeneración. Unamuno expresó claramente esa necesaria apertura, pero en términos de intercambio benéfico entre ambos polos, al hablar de "europeización de España" y "españolización de Europa". Pero la idea de "europeizar" a España fue muy enfatizada, y supuso para este país la integración de las nuevas corrientes científicas, tecnológicas, filosóficas y culturales ya vigentes en los demás países europeos, para que sirvieran de modelo de vida moderna. Una de las frases de Unamuno sobre la "europeización" de su país y que aparece en su ensayo de título En torno al casticismo, merece toda nuestra atención:

> *" España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados."*[96]

Pero la evolución y el cambio del pensamiento unamuniano le llevarán a abandonar esa idea en Del sentimiento trágico (1913) de la vida, pasará luego a criticar a Joaquín Costa, regeneracionista genuino e incondicional, que defiende la idea de "europeización de España. El cambio ideológico de Unamuno es el que explica su actitud crítica respecto al regeneracionismo. En su etapa socialista, promovió esa ideología. Pero en la etapa espiritualista, se convirtió en una de sus más repugnantes proyectos de desarrollo del país. Cabe contemplar esta segunda postura unamuniana:

> *" Aquella hórrida literatura regeneracionista, casi toda ella embuste, que provocó la pérdida de nuestras últimas colonias americanas, trajo la pedantería de hablar del trabajo perseverante y callado-eso sí, voceándolo mucho, voceando el silencio-, de la prudencia, la exactitud, la moderación, la fortaleza espiritual, la sindéresis, la ecuanimidad, las virtudes sociales, sobre todo los que más carecemos de ellas. En esa ridícula literatura caímos casi todos los españoles, unos más y otros menos, y se dio el caso de aquel*

[96] UNAMUNO, Miguel de (1895): En torno al casticismo. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 163.

archiespañol Joaquín Costa, uno de los espíritus menos europeos qe hemos tenido, sacando lo de europeizarnos y poniéndose a "cidear" mientras proclamaba que había que cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid y... conquistar África. Y yo di un ¡muera Don Quijote!, y de esta blasfemia, que quería decir todo lo contrario que decía -así estábamos entonces-, brotó mi Vida de Don Quijote y Santo y mi culto al quijotismo como religión nacional."[97]

Pero que quede claro, la primera actitud, la anterior a la etapa espiritual, es la que encaja con la problemática que estamos presentando y apoyando con más posturas de la época. Es una fase de raigambre socialista y liberal.

El título de los libros más importantes de Costa sobre este modernizar español es, en sí, un portentoso programa regenerador: Reconstitución y europeización de España. Este libro, lo analiza pormenorizadamente Martín-Retortillo en Joaquín Costa. Reconstitución y europeización de España y otros escritos[98]. Demuestra claramente cómo el Krausismo o "Racionalismo armónico" tuvo enorme influencia en los regeneracionistas. La "europeización" de España fue una preocupación inalterable de Costa. Pues en su artículo "España como nación", dejaba patente esta necesidad para su país:

"Queremos respirar aire de Europa; que España transforme rápidamente su medio africano en medio europeo para que no sintamos nostalgia del extranjero... y porque sólo así podremos desmentir nuestra defunción y reivindicar nuestro derecho a la independencia y a la historia."[99]

De todas formas, poco antes del desastre del 98, soplaba ya en la España finisecular un aire reformista, y a Giner de los Ríos le suelen citar como predecesor de esa ideología pasaba a arraigarse bajo los auspicios de Krausismo.

La simbología de la escuela en Ardillas y lirones y en el obscuro dominio responde nítidamente al ideal de progreso y apertura. Desde esta perspectiva, fuerza es afirmar que "Parmeno" comparte la ideología regeneracionista del 98 que es, por otra parte, una pléyade de pensadores que influyen determinantemente en la siguiente generación.

---

[97] UNAMUNO, Miguel de (1913): Del sentimiento trágico de la vida. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 256.
[98] MARTÍN-RETORTILLOY BAQUER, Sebastián: Joaquín Costa. Reconstitución y europeización de España y otros escritos. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.
[99] COSTA, Joaquín: "España como nación", en Ideario de Joaquín Costa, (textos recogidos y ordenados por José García) Mercadal. Madrid: Afrodisio Aguado, 1964, p.299.

La situación social de la mujer que se relaciona con el fomento de ideas feministas, es otro aspecto no menos importante que enriquece la temática de nuestro dramaturgo.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

5.2.6. HOMBRE-MUJER: LA PUGNA DE GÉNERO COMO EXPRESIÓN DEL FEMINISMO PARMENIANO

El planteamiento del tema del feminismo se relaciona con el amor dentro y fuera del matrimonio en el teatro de "Parmeno". Se expresa en términos de antagonismos entre los personajes masculinos y los femeninos. La base de dichos antagonismos son el adulterio y el incesto, que suscitan celos graves. Son crisis que, finalmente, abogan por la emancipación de la mujer. La educación patriarcal de los personajes masculinos modela su comportamiento machista. Pero conscientes delas ideas fomentadas para la liberación de la mujer, los personajes femeninos ya no se dejan. Por eso, son inevitables las rivalidades amorosas en casi todas las obras dramáticas que nos ocupan. Por otra parte, los desenlaces suelen ser fatales en varios casos. Ya desde el primer drama de nuestro autor, El vencedor de sí mismo, el marido se suicida, se vence a sí mismo, por la infidelidad de su mujer María. Se trataba de un matrimonio entre desiguales, pues la joven María se casó con el viejo burgués Andrés por imposición de su tío Ramón. No fue, pues, un amor libre. Ahora bien, la muchacha quiso probar las mieles de un amor libre, fruto de sus gustos, de su elección. Encontró la máxima expresión de este amor en Luis, amante y compañero de infancia suyo. Ese cambio de la mujer permitió al marido darse cuenta de que haberse casado con una mujer tan joven y gracias a su riqueza equivale a haber cometido "una lindísima atrocidad". Corregir su error significó suicidarse. El suicidio de don Andrés tiene valor del triunfo del amor libre frente al amor patriarcal en el que la voluntad y la personalidad de la hija no importan.

Generalmente, las mujeres son víctimas de la violencia de los hombres en estas obras. Es el ejemplo claro de Vida nueva, donde Gloria no acaba de aguantar los golpes de su irresponsable marido Tista. En La justiciera también, la Burguesa lleva una vida infeliz, a causa de los malos tratos de su marido, el Burgués. Las actitudes de los personajes masculinos se explican, como ya lo dijimos, por sus ideas patriarcales. Pueden servir de ilustración los propósitos de Bartolomé, ante la resistencia de Gloria a responder favorablemente a su amor en Hacia la dicha:

" BARTOLOMÉ

Y como aquí no van á mantenerte toda la vida... Pues no saco la consecuencia... Desengáñate: la mujer no tiene más que un guiso: casarse."[100].

La ceguera de Bartolomé ante la evolución social de la mujer es manifiesta. Lo que le interesa es que la mujer sea ama de casa y, por consiguiente, que el espacio privado sea su único mundo. Es una postura que vislumbra mantener a la mujer bajo la dependencia del hombre para que sea siempre inferior a él. Simone de Beauvoir estudió la diferencia entre el varón y la chica, en su libro El segundo sexo y añoraba la clase de educación que se daba a la chica:

" Por el contrario, en la chica se da, desde el principio, un conflicto a su existencia autónoma y su "ser otra": se le enseña que para gustar hay que hacerse atractiva, hay que hacerse objeto; debe, pues, renunciar a su autonomía. Se le trata como a una muñeca viviente y se le retira la libertad. Así se produce un círculo vicioso, pues cuanto menos ejerza su libertad para comprender, captar y descubrir el mundo que le rodea, menos recursos encontrará en él y menos se atreverá a afirmarse como sujeto. Si se le incitase, manifestaría la misma exuberancia vital, la misma curiosidad, el mismo espíritu de iniciativa y la misma temeridad que un chico."[101]

Efectivamente, los personajes femeninos de que hablamos aquí carecen del estatuto de autonomía y de libertad. Y nuestro dramaturgo no está para alabar tal estado de cosas.

Varias mujeres son sufridoras de casas debido eso a la educación patriarcal de sus maridos, debido a que los hombres se oponen a la igualdad entre ellos y ellas. En La casta, Clara cuenta cómo lo pasa peor en su hogar. Su marido es un engreído que se cree superior a ella y toda su familia política se cree en el derecho de mandarla:

" CLARA

(Hablando penosamente.) Y si me disgusto, me mira asombrado, ó se arrebata de tal modo... Dice que él es un hombre, que vive como un hombre... Aquí, ser un hombre es ser un bruto. Y José... aunque no sea un bruto, piensa como los demás. Si yo fuese un poquito ordinaria... me querría más, y los otros no me odiarían. Para ellos, yo, porque no cojo aceitunas como una aldeana, porque no lavo como mi suegra y porque no aljofifo como su sobrina, soy una mujer inútil. Y hay otro crimen que no me perdonan... ¿No aciertas?

---

[100] LÓPEZ PINILLOS, José: Hacia la dicha. Op. cit., *(Acto II, p. 44)*.
[101] BEAUVOIR, Simone de: El segundo sexo, tomo II (Traducción de María Teresa López Pardina), Primera parte: "Formación", capítulo I: "Infancia". París: Gallimard, 1949, pp. 26-27.

DON FELIPE

Di.

CLARA

Que yo no he servido ni para darles un nieto."[102].

Todo pasa aquí como si los valores afectivos, la procreación o el engendramiento así como la dependencia debieran conformar el universo vital de la mujer. Es el patriarcado contra el cual lucha el dramaturgo sevillano. Las mujeres han crecido bajo este sistema, son un claro reflejo de sus valores. No es, pues, de extrañar que la suegra de Clara le recomiende la sumisión total de la mujer al hombre, en vez de buscar su socialización. Nos referimos a Jesusa, una víctima del patriarcado. Sus ideas son las siguientes:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

" JESUSA

La mujer tié que estar sumisa en su sitio, que es el que le dejan. El deo meñique de un hombre vale por diez mujeres. Y hay que saber eso pa vivir en gracia de Dios."[103].

Actitudes feministas de los años setenta del siglo pasado han denunciado la procreación de las mujeres o el exceso de procreación como siendo uno de los factores que no faciliten su inserción en el espacio público y sostienen su dominación por los hombres. Es el ejemplo de la francesa Françoise d'Eaubonne quien, en su articulo "La época del ecofeminismo", escribió lo siguiente:

"En un mundo, o simplemente un país, donde las mujeres (y no , como puede ser el caso, una mujer) estuvieran realmente en el poder, su primer acto habría sido limitar y espaciar los nacimientos. Desde hace mucho tiempo, desde mucho antes de la superpoblación, es lo que siempre han intentado hacer."[104]

De todas formas, los defensores de la condición sociopolítica y económica de las mujeres predican su libertad en todos los ámbitos de la vida. Ello supone ante todo que la educación que reciba una mujer desde su tierna infancia debe tener en cuenta su independencia respecto al varón. El tema del amor libre es una constante en el teatro de la época; sea visto en forma seria o cómica, como es el caso de "Parmeno", sus coetáneos

[102] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., *(Acto I, p. 14)*.
[103] LÓPEZ PINILLOS, José: La casta. Op. cit., *(Acto II, p. 28)*.
[104] D'EAUBONNE, Françoise: "La época del ecofeminismo", en AGRA, María Xojé (comp.: Ecología y feminismo). Granada: Comares, 1998, p. 42.

Dicenta, Galdós, Oliver, Benavente, Muñoz Seca. Para este último, el profesor Ricardo de la fuente Ballesteros reconoce el profundo sentido del amor libre, en quien basó su Tesis Doctoral.[i] Encontraremos también el mismo ansia de liberación de la mujer en García Lorca, en su trilogía trágica que ya hemos citado, y en Los sueños de mi prima Aurelia, obra dramática cuya acción se desarrolla en un pueblo como en el caso de las que componen la trilogía trágica. Aurelia, la protagonista de Los sueños de mi prima Aurelia, rompe con los cánones pasados del amor, rechaza toda actitud patriarcal como es la de Antonio, y opta por un amor libre. Pero los caminos de ese amor están empedrados de peligros, porque busca su amor libre en la naturaleza, la cual como se sabe, es objeto de destrucción por el hombre, a través de la civilización nuclear que promueve. Esta inspiración en la madre naturaleza como medio de libertad es encarnada también en Gloria, la protagonista de Hacia la dicha de "Parmeno". Es un amor tan soñado, tan idealizado, que tiende a alcanzar las alturas elevadas del amor griego.

John Stuart Mill, filósofo y economista británico del siglo XIX, dejó sentadas las bases de la liberación no sólo económica, sino también de la mujer. Condenaba la clase de educación que Jesusa, sigue inculcando a su nuera. Predicaba la igualdad entre ambos sexos, en todos los ámbitos de la vida. Justamente en contra de la educación patriarcal de la mujer, decía lo siguiente:

> *" (...) Los amos de las mujeres querían más que la simple obediencia. Y dirigieron toda la fuerza de la educación a realizar su objetivo. Todas las mujeres son educadas desde su edad más temprana en la creencia de que su carácter ideal es el absolutamente opuesto al del hombre: no se las educa en la afirmación de la propia voluntad y de la iniciativa autónoma. Sino en la sumisión y la entrega al control de otros. Todos los principios de conducta les dicen que el deber de las mujeres es vivir para los demás y el sentimentalismo de moda les dice que ésa es su naturaleza, negarse completamente a sí mismas y no tener otra vida que la de sus afectos.(...)"*[105]

De este modo, la mayoría de los personajes educado bajo el patriarcado son casi incapaces de pensar de otra forma, sean hombres o mujeres. Están involucrados en su ideología y tienen la falsa convicción de que la mujer no tiene que evolucionar en el espacio público, igual que el hombre. En el género narrativo, Dolores Medio se apunta con su alegato feminista, Nosotros, los Rivero, y presenta a la señora Rivero como una víctima del sistema patriarcal que se resuelve a condenar a sus hijas a servir de amas de

[105] MILL, John Stuart: "La sujeción de la mujer", en Essays on equality. Law and Education. Collected Works, vol. XXI, University of Toronto Press y Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 271-272.

casa a pesar de las ideas progresistas que le opone su hijo Ger, estudiante de Sociología y Derecho. La narradora omnisciente comenta:

> *"La señora Rivero adoraba a Ger. Su adoración la llevaba a aceptar como bueno cuanto su hijo decía. Algunas veces se atrevía a discutir con él, segura de que Ger la vencería y contenta de esta superioridad absoluta del muchacho. Ger tenía siempre razón. Sólo en un punto difícil se mostraba la señora Rivero irreductible: en lo que se refería a las chicas y a las imposiciones de la vida moderna. Educaba a sus hijas como la habían educado a ella: para que regentasen un hogar. Sentía aversión hacia los marimachos, a los que calificaba de sufragistas y defendía con toda su energía lo que llamaba la delicadeza, la femineidad de la mujer. Si la mujer salía de casa a ganarse el pan, el concepto del hogar tradicional desaparecería..."*[106]

Los textos dramáticos de "Parmeno" tienen mérito en la medida en que constituyen una muestra de que a pesar de las grandes ideas como las de John Stuart Mill o de Simone de Beauvoir, el camino de la mujer para su socialización pide aún más. Quedan problemáticos los ideales de asertividad, autoridad y autoafirmación. Tratándose de su narrativa, Doña Mesalina es ilustrativa también de ese intento de sacar a la mujer del patriarcado. Pero "Parmeno" parece ser incapaz de resolverla en un sentido positivo. Y es que en el alegato feminista recién mencionado, la protagonista, la maestra Jesefina-Mesalina no puede amar libremente y cae en una prostitución más o menos velada; como les ocurre a todas sus hermanas, tanta humillación no alumbra ni una verdadera emancipación ni una conciencia real de su estado de explotación. Su familia es holgazana y tiene que cargar con ella, haciendo caso de sus necesidades. Acaba recurriendo a medios y subterfugios que su entorno califica de indecentes e inmorales. Le llaman despectivamente "burra", "gorda", para disminuirla psicológicamente. Y por colmo, se ve expulsada de Benalcázar, donde ejercía como maestra.

Ese proceso de difícil alcance lleva a ciertas mujeres en la sociedad a actuar acorde con un cierto mimetismo, adoptando actitudes legendariamente masculinas en su trabajo profesional. Carmen García Comenares, Dra. En Psicología, Alicia H. Puleo García, Dra. En Filosofía y María Eugenia Carranza Aguilar, Educadora social y miembro de la Cátedra de Estudios de Género de la Universidad de Valladolid, traen testimonios de mujeres que se ven obligadas a integrar en su personalidad en aquellos comportamientos

[106] MEDIO, Dolores: Nosotros, los Rivero. Barcelona: Destino, 1992, p. 188.

que critican en el ser masculino, por exigencia de las circunstancias sociales. Una de sus encuestas es la siguiente:

> *" Ah, sí, muchas veces, muchas: bueno... que le pille confesado como yo no me tenga que poner seria y en plan firme. Muchas, muchas veces tenerme que poner en plan machista, ponerme con temperamento y decir: 'no, esto se hace así', muchas veces me he tenido que poner, con lo cual, no me importa, siempre he sabido salir adelante."*[107]

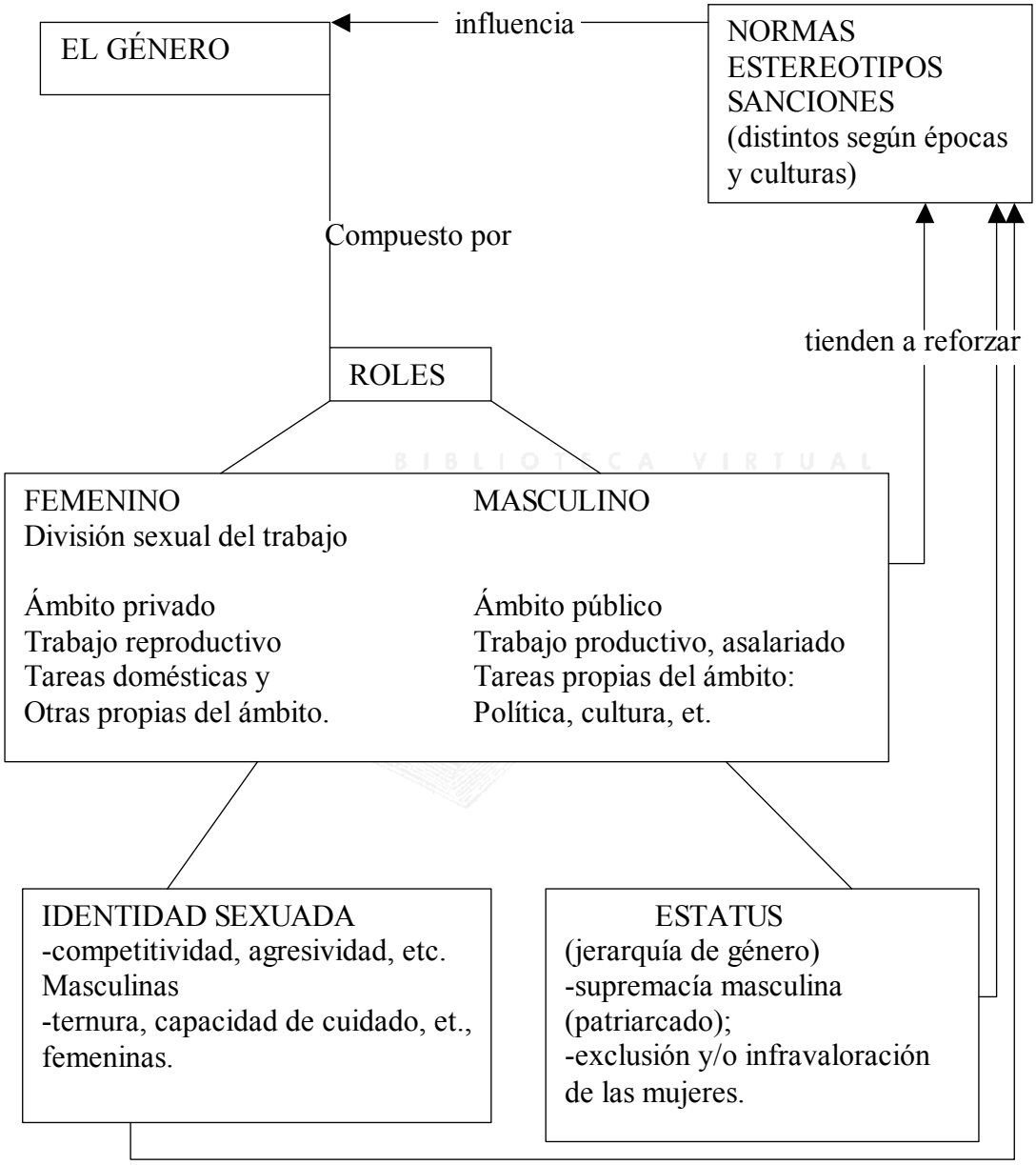
En "Parmeno", y es relevante subrayarlo, la situación sociopolítica de la mujer no es estática total y definitivamente. La mentalidad de algunos personajes femeninos responde a los cánones del sistema patriarcal, que defienden la mayoría de los personajes masculinos. Pero ya surge y coexiste otra mentalidad, emancipadora, liberal y defensora de los derechos de la mujer.

De la primera mentalidad, la arraigada e involucrada hasta la médula en el patriarcado, puede deducirse el siguiente esquema conceptual:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[107] GARCÍA COLMENARES, Carmen y otras: El trabajo y la salud de las mujeres. Reflexiones para una sociedad en cambio. Ayuntamiento de Palencia: Cálamo, 2002, p.101.

5.2.6.1. ESQUEMA CONCEPTUAL



Como se puede observar, existe una bipolarización injusta de la ocupación de espacios: el privado para la mujer y el público para el hombre. La bipolarización espacial da lugar a una lectura social y económica: el espacio privado representa la clase baja y pobre mientras que el público se refiere al estamento social alto y rico, hasta dominador. "Parmeno" no transige con ninguna de esas desigualdades y sorprende a los aficionados de la escena española presentándole a una nueva clase de mujeres: las que son ya conscientes de alcanzar los mismos niveles de asertividad, autoridad y autoafirmación.

Águila Esquivel es uno de los personajes femeninos que llevan el signo de ese cambio en Los malcasados. En ella, se nota la afirmación de su personalidad y la defensa de sus opiniones frente a su marido Víctor Saborido. Es ella la que domina a su marido y le lleva con mano dura. Además, va apoyada por su hermana Reyes Esquivel, que la anima en su lucha de género:

> *" REYES*
>
> *... Tú ya sabes que er matrimonio es una pelea y que hay que ganarla pa bibir bien. Con que a ganarla."*[108].

Gracias a una voluntad férrea de dominación, al sentido elevado de autoridad, Águila consigue imponer las normas de una vida igualitaria, las que van a regular las relaciones entre su marido y ella, a partir de su reciente reconciliación. La ley de igualdad está puesta en boca del marido harto de la tiranía de su mujer:

> *" VÍCTOR*
>
> *... Un marío no es un bicho que hay que amaestrá, sino un compañero pa pasá las ducas y los tramojos de la vida."*[109].

Si la Gloria de Vida nueva es una sufridora casera por la clase de vida que su marido le hace aguantar, la Gloria de Hacia la dicha es todo lo contrario. No cede al amor de Bartolomé, porque ve que no le conviene. A su segundo pretendiente, que es César, le dice su ideal de compromiso con un hombre, que cuaja con lo que antes hemos llamado la nueva mentalidad:

> *" CÉSAR*
>
> *Entonces, ¿qué?*

[108] LÓPEZ PINILLOS, José: Los malcasados. Op. cit., *(Acto I, p. 17)*.
[109] Ibíd., *(Acto III, p. 148)*.

GLORIA

(Después de unos momentos de perplejidad.) no; no puedo. Antes morir. (Con energía.)¡Que me humillen, que me abofeteen, que me maten!... Lo prefiero á verme en manos de ese hombre. ¡No; no puedo; no puedo!... Con su fealdad... Y antipático, y sucio... Tú no te imaginas el miedo, el asco, la vergüenza... No sé explicarme... No aceptamos por marido al primero que pasa. Los maridos se escogen. Que le gusten á una; que hayan sido novios; que una haya pensado y se haya acostumbrado á la idea de... Y de otro modo es indecente."[110]

Se ve claramente cómo Gloria se hace dueña de la asertividad, la autoafirmación e incluso la autoridad en su expresión más sutil.

Lo que sucede en La casta es que Clara acaba poniendo fin a las ataduras que ligaban a su marido José Lajín y ella al campo y decide que vayan a vivir a la Capital. Abandonan de este modo a la familia de su marido que es una casta patriarcal y van adonde las ideas a favor de la evolución social de la mujer ya no constituyen una novedad para nadie.

Es más. Juana desafía a su marido Jaime en Ardillas y lirones yendo de paseos nocturnos sin el consentimiento de su marido, y a pesar de la terca oposición del mismo. Para ella, el ser libre le permite salir con sus amigos sin que lo sepa su marido. Son actitudes que demuestran que la condición de las mujeres es susceptible de cambio, desde el punto de vista social. También se puede ver que en Caperucita y el lobo, Sofía Bernal hace de los hombres todo lo que le da la gana. Esta situación de cambio a favor del personaje femenino es de igual manera una nota sobresaliente en A tiro limpio. Pues es admirable ver cómo la protagonista, Salud, asume la venganza de su marido adúltero, echándole de casa. Más aún, ella consigue regenerar a su marido, Juan. Es de ver, por añadidura, que en Los senderos del mal, Nina emprende el sendero del adulterio que es incesto a la vez, con su primo Alfonso, siendo ella casada con el abogado Fernando. El adulterio y el incesto se utilizan por los personajes femeninos aquí como armas para combatir la dominación masculina. Antes de dar por finalizado este apartado, no sería de más hacer resaltar que en lo político, se nota ya la incorporación de los personajes femeninos. Hablando de la celebración de las elecciones municipales en La fuente, la participación de las mujeres es efectiva. Esta obra se publica en 1915, con lo cual

[110]LÓPEZ PINILLOS, José: Hacia la dicha. Op. cit., *(Acto II, p. 39).*

decimos que "Parmeno" se adelante a su tiempo con la evolución social de la mujer española. Esa aseveración no carece de pertinencia si se tienen en cuenta las informaciones que Joan Tarrida nos da en El siglo XX. Memoria de nuestra época(1930-1939). Pues precisa que sólo en 1933, pudieron votar las primeras mujeres españolas:

> *" El 19 de noviembre de 1933, por primera vez en la historia, las mujeres españolas votaron en unas elecciones generales. La larga marcha hacia la igualdad dio un paso decisivo en la década más agitada y conflictiva del siglo."*[111]

Podemos observar, fijándonos en estas circunstancias y en las de las obras dramáticas cuyo contenido desarrollamos, que tanto la Revolución francesa de 1789 como el primer grupo sufragista, la Asociación Nacional para el Sufragio de la Mujer, creada en 1867, fueron meros fracasos con respecto a la emancipación social de la mujer. Por lo menos, el fracaso se nota a corto plazo. A largo plazo, no hablaríamos de fracaso, sino de lentitud. Pues en teoría la mujer debía votar desde la famosa Declaración de los Derechos Universales de 1789, o según el primer movimiento sufragista en el siglo XIX, en la práctica, sólo en el siglo XX empezaron a votar realmente.

En Inglaterra, hasta 1918, no tuvieron derecho al voto las mujeres, y hasta 1928, no se equiparó su edad a la de los varones, pues sólo las mayores de 30 años votaban.

Por su parte, aunque en EE.UU. el voto femenino se consiguió por primera vez en el año 1869 en el Estado norteamericano de Wyoming, hasta 1920 este derecho no alcanzó a todas las mujeres.

Francia se quedó atrás, denegando el derecho de voto a las mujeres hasta 1945 y peor aún, en Suiza, más rezagado todavía, pudo llevar a la práctica el problema político de las mujeres en 1971[112].

Con lo cual el mérito de López Pinillos es innegable, en tanto en cuanto que planteó problemas que la posteridad tuvo que rescatar. Los siglos XVIII y XIX habían sido poco creíbles con las mujeres, dado que hablaron del sufragio universal, pero no votaron las mujeres. Desde entonces, se comprende que aquel sufragio era patriarcal, por lo que lo universal sólo atañó a lo masculino.

---

[111] TARRIDA, Joan: El siglo XX. Memoria de nuestra época (1930-1939). Barcelona: Plaza y Janés, 1998, p. 66.
[112] Ibídem.

5.2.7. LA PROBLEMÁTICA MORAL: HONRA-HONOR

No cabría dejar de mencionar que el tema de la honra, tan recurrente en "Parmeno" como los demás temas desarrollados en las páginas anteriores, está ligado principalmente al tema del amor. En los términos en que se expresa, la infidelidad, la desigualdad, la imposición, la violación de menores, el adulterio y el incesto, encierra una dura crítica moral, de ahí, la deshorna que es objeto de rechazo por parte del dramaturgo; de ahí también, la honra, que es el ideal que se persigue, por una conducta moral decente. Pero existe en las obras dramáticas que nos ocupan más motivos que conducen a una sátira moral: actos juzgados como malos en la sociedad, y los varios carteristas que aparecen en estas obras; aparte de los robos, que se señalan mayoritariamente en las comedias urbanas, hay que añadir las mentiras, el engaño, la estafa, por limitarnos a los casos más flagrantes, llevan al dramaturgo a proceder a una sátira moral, al lado de la profunda sátira social que hemos explicado largo y tendido. El tema de la honra es el que confiere al teatro de "Parmeno" un admirable valor ético. La cantidad de obras cuyo contenido ideológico se ciñe a esta problemática demuestran la relevancia que ocupa en esta época. Entre estas obras, El vencedor de sí mismo, Hacia la dicha, Nuestro enemigo, La otra vida, Las alas, Como el humo, El caudal de los hijos y Embrujamiento. Basta con atenerse al objeto de deseo de cada esquema actancial para convencerse de la mencionada importancia de la problemática moral en el teatro parmeniano. Se trata de una preocupación común que arranca del teatro clásico español y encuentra un campo de predilección en "Parmeno". Pretende, en su época, acabar con la institución matrimonial del basada en el amor burgués con todas sus depravaciones. Es la vuelta al pasado brillante, al Siglo de Oro, a Lope de Vega y a Calderón de la Barca, principalmente. El corpus que hemos presentado en la primera parte del trabajo aporta más comentarios a este respecto.

Los problemas sociales, económicos, políticos, culturales y morales, fundamentalmente, que "Parmeno" plantea deben solucionarse mediante el ojo intolerable de la justicia que, en La red y en El condenado, ocupa un lugar central y explícito, mientras que en las demás obras, es sintomática y debe entenderse dentro de la ciencia de signos.

5.3 LA DOBLE INFLUENCIA NATURALISTA-SIMBOLISTA

La estética naturalista y la estética simbolista están utilizadas en López Pinillos de manera simétrica o superpuesta. Al leer las obras dramáticas del dramaturgo sevillano, se debe estar atento a ese doble enfoque. Rasgos naturalistas y simbolistas se conjugan sin deslindarse de forma aislada, sino integrada. Al examinar una obra, resulta difícil clasificarla rigurosamente en una u otra estética. Eso se entiende dentro de la tensión dialéctica de "Parmeno". La bipolarización de su universo guarda una armonía con todos los componentes. Así, pues, en cada obra dramática de "Parmeno", se pueden destacar rasgos naturalistas y rasgos simbolistas. En La tierra, la descripción objetiva de la realidad de los jornaleros que alcanza los mínimos detalles con la descripción de los personajes, como ya lo hemos mencionado al estudiar a los personajes, recae en la búsqueda de la herencia biológica la explicación de la conducta de dichos personajes. Esos personajes van condicionados por factores sociales y fisiológicos por una parte, por otra, se ven abocados a un final inescrutable y negativo: la emigración masiva del pueblo. Son rasgos patentes del naturalismo. En el mismo drama, el disfraz de Bautista y su encerrona en la iglesia donde don Diego Infante no llega a identificarle ya no tiene que ver con esa estética, el enmascaramiento de Bautista de lugar a una práctica del teatro de marionetas, lo cual se relaciona con la estética simbolista. Asimismo, la emigración de todo el pueblo es un suceso tan grandioso que nos inclinamos a ver en ella la expresión de los sentimientos, elemento clave del simbolismo. La Casta es una obra eminentemente naturalista. José Lajín es un modelo de personaje en quien se revierten problemas de herencia biológica, el entorno social y familiar, así como factores fisiológicos. Ángel Ganivet precisa que "*El nombre propio es el que marca la individualidad ; el apellido, las relaciones sociales*."[113] Efectivamente es el apellido de "Lajín" es el que expresa la problemática social que deriva de su familia como entidad social, los lajines, una auténtica casta social. En cambio, su nombre "José" le individualiza dentro de dicha casta. José Lajín es una víctima de la influencia perversa del medio

[113] La cita es recogida por Luis Señor en su Diccionario de Citas. Op. cit., p. 334.

ambiente en él. Pero esta música que "ruge" en este ambiente ya nos relaciona con el simbolismo. En la medida en que el simbolismo, además de ser la expresión de los sentimientos humanos, la plasmación del mundo interior del poeta, narrador o personaje, se basa en el descubrimiento de formas puras mediante el empleo de símbolos y el uso de un lenguaje que produzca efectos sensoriales como la música, los colores, los sonidos, por citar unos rasgos. La música que se toca en La casta(Acto I, pp. 16-17) y la herencia biológica que compagina con la influencia del pueblo de Benalzcázar en José Lajín y toda su casta conforman la coexistencia de la doble estética naturalista y simbolista en esa obra. Las descripciones pormenorizadas sobre los personajes, los espacios, el decorado y las precisiones sobre el tiempo en El vencedor de sí mismo demuestran que ese drama confina con el naturalismo. Pero el tema sentimental entre María y Andrés, luego entre María y Luis, las evocaciones líricas de Villazúl por María, la evocación de la pintura de Luis, lo colorido, así como el concierto que da el artista don Jacinto Orofiel hacen que esa obra no se aleje tampoco del simbolismo.

La obra escultural que realiza el escultor Fermín Narbona en casa del Barón de Bernal así como la aventura sentimental que se fragua entre la figura alegórica que está creando el artista y la fascinación de Sofía por la obra y por el artista hacen de Caperucita y el lobo una obra cumbre del simbolismo. Sin embargo, el problema del amor social entre el criado Eugenio y la propia Sofía, perteneciente a la burguesía alta hace que la obra esté ecléctica entre ambas estéticas, naturalista y simbolista. De hecho, el comportamiento psicológico de Sofía, que enamora alternativamente a su criado y al artista, interesaría a los positivistas y a los evolucionistas, mientras que los simbolistas se interesarían en bucear en el mundo interior del artista este amor profundo que se desprende de su obra alegórica, indagarían sobre la psicología del artista para saber por qué no acepta el amor hermano de Sofía y por qué lo convierte en amor ideal, altísimo, griego. "Parmeno" es un maestro de la filosofía del equilibrio, de la igualdad, del desclasamiento social, pero siempre en busca de valores más puros, más trascendentales. Esta segunda actitud suaviza de algún modo la tónica de la honda tensión dramática ligada a las inquietudes sociales. La tendencia a la unidad en el teatro de "Parmeno" se observa realmente en todos

los niveles. En las partes anteriores, subrayamos binarismos. Aquí, se da la dicotomía amor humano versus amor platónico.

Notemos que con el mismo calificativo "hercúleo", "Parmeno" describe a Orofiel en El vencedor de sí mismo, a Salvador en La red, y a Julián en El condenado, entre otros ejemplos. Es una técnica que consiste en la analogía entre personajes de distintas obras, analogía fisiológica que constituye el lazo de unión entre esas obras, y hace de ellas obras naturalistas, sin descuidar las características del simbolismo que las embellecen, como las varias figuras estilísticas que hacen placentera su lectura. "hercúleo" como rasgo caracterizador de personajes que tienen un físico esculturalmente imponente, entraña una programación de la conducta psicológica de dichos personajes. Además, constituye un nexo de intertextualidad entre el género dramático de "Parmeno" y el narrativo, en la medida en que en una novela como Doña Mesalina, el narrador consigue darnos a conocer la complexión física de don Alfonso, alcalde, gracias al mismo calificativo:

> *" Don Teodoro, el médico, prioste de la hermandad de los tenorios, criatura rapante que se enamoraba a diario para desavahar su corazón, siempre encendido, y don Alfonso, el alcalde, mocetón hercúleo que se entregaba a bárbaros excesos para que no le matase su reciedumbre de jabalí, apuraban unas botellas."*[114]

En esta misma novela, la denominación metafórica de "burra", que se aplica a la maestra Jesefina-Mesalina para denunciar la explotación bestial de que es víctima, desempeña la misma función en la comedia El burro de carga, pues es Sabas dicho "burro", por ser explotado por sus padres y por sus hermanos. Por lo general, "Parmeno" conduce a su lector a universos distintos pero que tienen mucho en común, de modo que el primer universo conocido ayuda a familiarizarse con el segundo o los demás. Es una técnica muy recurrente sus obras.

Interesan el positivismo y el evolucionismo para el estudio de la realidad física de esos personajes mediante la experiencia y su comportamiento a partir de las leyes de la herencia y la evolución que siguen. Salvador y Julián son hercúleos, como Orofiel. Pero los dos primeros son violentos y brutales,

[114] LÓPEZ PINILLOS, José (1910): Doña Mesalina. (Prólogo de José- Carlos Mainer). Madrid: Ediciones Turner, 1975, p. 22.

mientras que Orofiel es apacible. Los dos primeros son viscerales, el último es cerebral. ¿Por qué tienen la misma complexión física, pero por qué no se comportan de la misma manera? El evolucionismo y el positivismo intentan explicar esas conductas a base de la herencia biológica y el contacto de los personajes con el medio en el que viven por una parte, y por otra, a través de la experiencia. Positivismo y evolucionismo encuentran su máxima expresión en el naturalismo. ¿Por qué, en La otra vida, Ramiro de Oriol es bandido, mientras que su padre es un General del Ejército? Y ¿Por qué, en La red, Salvador declara falsamente su culpabilidad ante el juez, a pesar de que su esposa, Dolores, defiende con tesón y necesidad su inocencia?.

"Parmeno" utiliza conjuntamente la estética naturalista y la simbolista, quizás, por una necesidad de complementariedad, por un conocimiento más completo del personaje.

Al estudiar el lenguaje en "Parmeno", hemos visto que se caracterizaba por ser el resultado de una fiel observación de la realidad, y reflejaba el nivel cultural de cada personaje. Casi todas las obras dramáticas de "Parmeno" obedecen a ese patrón, pero es añadido en el lenguaje vulgar y el lenguaje culto. Los problemas del lenguaje que hemos destacado demuestran una estrecha ligazón de dichas obras al naturalismo. Pero por otro lado, está el decorado sorprendentemente simple, característica escénica de la estética simbolista. Tratándose del decorado escénico, Julio Cejador aporta una clara diferencia entre el decorado escénico dentro de la concepción naturalista y en el marco del simbolismo. Dice:

> *" En vez de los menudos cachivaches con que en la época naturalista se llenaba la escena para que diera la ilusión de la realidad, gastando 60, 80 ó 100.000 francos en poner un drama o comedia, como lo hizo monsieur Antoine(...), alzóse la nueva escuela simbolista, que apartándose enteramente del realismo de la escena, hizo decoraciones esquemáticas, estilizadas, sintéticas, inspirándose en Ruslain. Los trabajos de Meyerhold, Stanislavsky, Danchenco en Rusia; Max Reinhardt, Littmann, Fush y Erle, en Alemania; Craig y Granville Barker en Inglaterra han llegado a triunfar."*[115]

[115] CEJADOR, Julio: Historia de la lengua y literatura castellana 1908-1920, tomo XIII, p. 16-17.

El espacio o, mejor dicho, el decorado en el primer drama de "Parmeno", El vencedor de sí mismo, es el siguiente:

> *" ACTO PRIMERO*
>
> *El teatro representa un gabinete en casa de don Andrés. Puerta al foro; á la derecha, en primer término, una chimenea encendida; en segundo término, puerta que comunica con las habitaciones de don Andrés. – A la izquierda, en primer término, ventana, que se supone da al jardín; en segundo término, una puerta. Entre ambas un "burean" – En el centro del gabinete, una mesita con libros, periódicos y una bandeja llena de tarjetas."*[116]

En el acto segundo, el decorado es igual, pero el tiempo ha cambiado, puesto que es de noche aquí. En el acto tercero, toda la decoración se mantiene. Sigue siendo de noche. La simbología de la noche debe aclararse: en todas las obras de "Parmeno", traduce siempre un suceso o un acontecimiento desgraciado. Así, pues, el ambiente tétrico que empieza en el acto segundo culmina en el tercero con el suicidio de don Andrés. La noche es, por lo tanto, un tiempo de mal agüero. La decoración es simple, expresión de la nueva estética simbolista. Lo es en todas las obras dramáticas de "Parmeno". El tiempo y los objetos escénicos son siempre simbólicos en "Parmeno", aunque obedecen a la lógica de la sencillez. En Embrujamiento, la acción transcurre en una habitación en casa de Juan Herrera. Ese espacio es el mismo en los tres actos. En el tercer acto, las flores del patio, que empiezan a amustiarse, el final del otoño y la entrada en el invierno son malos tiempos que coinciden con el suicidio de Ana. Fin del otoño, inicio del invierno, símbolo de desgracia. Pasa lo mismo con los objetos escénicos. Su configuración es significativa. En Ardillas y lirones, la acción se desarrolla en una salita de soltero pulcra, elegante y ordenada. Es el mismo escenario en los dos actos restantes. Pero en el tercero, ha habido un cambio de objetos escénicos:

> *" ACTO TERCERO*
>
> *En la misma salita. Los muebles ligeros y claros han sido sustituidos por muebles pesados y obscuros. No se ve un juguete, ni una fruslería artística, ni un cuadro picaresco. Son cerca de las cuatro de la madrugada y las luces están encendidas."*[117].

El cambio de los objetos escénicos, "muebles ligeros y claros" por "muebles pesados y obscuros", está en plena consonancia con el carácter y el humor de los

[116] LÓPEZ PINILLOS, José: El vencedor de sí mismo. Op. cit., *Acto I, p. 7.*
[117] LÓPEZ PINILLOS, José: Ardillas y lirones. Op. cit., *Acto III.*

personajes. En los dos actos anteriores, las relaciones entre los personajes eran de índole apacible, amistosa o se conquistaban. En este tercero, todo ha cambiado: Leonor se ha negado por completo a casarse con Marcos Ayala; ha obligado a su padre a despedir a su maestra Ester, y las relaciones entre Jaime y Juana son incompatibles, ya que Juana brinda su emancipación a su marido. En una palabra, la dureza y la oscuridad de los muebles auguraba la intransigencia en la resolución de los problemas que se planteaban. Otra vez, en La tierra, el fin de otoño, que supone el principio del invierno, simboliza un hecho negativo: el fracaso de las negociaciones entre jornaleros y su patrono, así como la emigración masiva de todo el pueblo.

Así, funcionan el espacio, el tiempo y los objetos escénicos en el teatro parmeniano, adquieren un valor simbólico cuya interpretación apela al conocimiento del contenido de la obra para poder ver la relación ideológica que les une. Si se pueden destacar rasgos a la vez naturalistas y simbolistas en una misma obra aquí, es menester matizar no obstante que las obras fuertemente involucradas en el naturalismo son los dramas rurales. las comedias son las que a su vez, encajan más con la estética simbolista.

Hemos visto la técnica de la caracterización de ciertos personajes con un mismo calificativo. Con ese recurso, el dramaturgo busca la impresión y la sensación de lo habitual, tomando cómplice al lector / público de estar frente a algo familiar en sí. Esa técnica se da también con los espacios que, como hemos señalado, no varían mucho. Convendría poner un ejemplo de repetición del espacio, en géneros diferentes, pero dentro de la creación parmeniana: el espacio ficticio de Benalcázar apareció novelado en Doña Mesalina y dos años más tarde, lo encontramos dramatizado en la comedia La casta . Pasa algo similar con algunos personajes que aparecen repetidamente en otras obras. Por ejemplo, siguiendo la lógica de personaje de un género que se reiteran en otro, sería conveniente señalar a Antolín que aparece en la mencionada novela Doña Mesalina y en el transcurso de la labor literaria, en el drama de título Nuestro enemigo. Pero uno no tiene que ver con otro, ni en lo referente al ocupación social, ni al comportamiento psicológico. Don Antolín de la novela es cura, mientras que el del drama es terrateniente. El primero es un "*varón indulgente y virtuoso*", que "*amaba la jocundidad y desdeñaba la hipócrita mojigatería*"[118]; el segundo es todo lo contrario, es hipócrita y tiene traza donjuanesca. Y por si fuera poco, le conocen más por el apodo de "el Bu", una

[118] LÓPEZ PINILLOS, José: Doña Mesalina. Op. cit. p. 22.

característica de varios personajes de "Parmeno". El apodo incide siempre en el comportamiento psicológico del personaje. Por eso, Walter Landor, al llamar la atención sobre el impacto de los apodos en la personalidad del individuo, afirmó lo siguiente:

> *"Los apodos y los zurriagazos, una vez aplicados no hay medio de quitárselos de encima."*[119]

En la misma línea, William Hazlitt aseveró en tono condenatorio:

> *"Un apodo es la piedra más dura que el diablo puede arrojar a una persona."*[120]

Félix Corbacho es un ladrón, mentiroso y estafador que encontramos en Los senderos del mal y en Las alas. Gloria aparece en Vida nueva como esposa martirizada, y en Hacia la dicha, como joven doncella en proceso de emancipación. Andrés existía ya en El vencedor de sí mismo como marido que se ha suicidado finalmente; en Nuestro enemigo, existe como matón. El Maestro Curro existe en A tiro limpio y en la novela Las águilas, pasa lo mismo con Piesdeliebre, ambos son personajes de rancia extirpe proletaria, misma característica con Caramechá, que aparece en La fuente y en Esclavitud.

Según venimos analizando, la decoración escénica en "Parmeno" obedece a nuevos cánones de la simplicidad. Con las descripciones objetivas de la realidad social de la época, estamos ante una discrepancia de estéticas. Nace del hecho de que cuando el naturalismo ya está casi en desuso, surge la influencia del simbolismo. Ambas estéticas encuentran un terreno de predilección en los dramaturgos finiseculares, porque vacilan entre la antigua estética y la nueva. De ahí que el arte se bipolarice desde el punto de vista estético.

La influencia naturalista en el teatro español de esta época se debe al dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906), y al escritor ruso, Tolstoi, Liev Nikoláievich (1828-1910), en lo referente a los temas campesinos y sociales. En cambio, la influencia simbolista se beneficia de las hazañas estéticas del escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), y al escritor italiano D'Annunzio, Gabriel (1863-1938).

---

[119] La cita está recogida por Luis Señor en su Diccionario de Citas. Op. cit., p. 334.
[120] Ibídem.

La obra cumbre de Ibsen que impuso la dictadura estética en la escena española finisecular es Casa de muñecas.[121] En ella, su inolvidable protagonista, Nora, quién, adelantándose a su tiempo y presagiando los movimientos feministas del siglo entrante, se enfrenta resueltamente con sus padres, con su marido, con sus hijos, para ser ella misma, para ser mujer antes que hija, esposa, madre. Cada cual puede imaginarse la conmoción que provocó entre el público de su país y por qué no en otros países. Hemos visto y desarrollado ese alegato de Ibsen en "Parmeno", es decir, a favor de la liberación de la mujer. Es, por lo tanto, lógico hablar de la influencia ibseniana en "Parmeno". Desde 1878, Ibsen había dado a conocer a Echegaray, que era hora de que la estética melodramática cayera total y definitivamente en desuso. Pero "Parmeno" no se aleja rigurosamente de la escritura melodramática, puesto que tiene, que ver de algún modo con la escritura simbolista. Por su ataque a la tiranía familiar, Los Espectros, y, en su caso, Hedda Gabler, por su crítica de la mezquindad de la vida provinciana. Hay que reconocer que fue Casa de muñecas la que tuvo la resonancia mejor arraigada.

Ixart se refiere al naturalismo ibseniano y pasa a demostrar la preponderancia del arte del dramaturgo noruego en la escena europea desde su estética naturalista. Escribe:

> *" Naturalistas (...) tendieron a ser o fueron definitivamente obras como "Los cimientos de la sociedad", "Casa de muñecas", "Los aparecidos" de Ibsen (...) En tales dramas se ve ya la observación fisiológica como base científica de la verdad del personaje dramático: La ley de la herencia, en particular, se halla atendida y hasta convertida en nudo de la acción. Oswald Alving, de "Los aparecidos", el doctor Ranck de "Casa de muñecas", son víctimas de la herencia."*[122]

Todas esas características son observables en el teatro de "Parmeno". De ahí que hablemos de la influencia ibseniana en nuestro dramaturgo. Pero repitámoslo, nunca se entroniza en "Parmeno" una influencia de forma absoluta. Tiene más méritos que imitar o dejarse influir, como ya lo demostramos páginas atrás. La observación fiel del entorno, que se lleva a cabo desde el prisma de la objetividad, el uso de la razón propia y el planteamiento de la problemática desde una doble óptica, le permite buscar el ideal de libertad y de igualdad pasando por el tamiz de la justicia. Unas obras claves sobre el teatro naturalista de esta época son, entre otras: La desheredada de Benito Pérez Galdós; Los Pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán y Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez.

---

[121] IBSEN, Henrik (1878): Casa de muñecas. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
[122] IXART, Joseph: El arte escénico en España. Barcelona, 1894, pp. 245-246.

Abordando la influencia maeterlinckiana en el teatro español, ese escritor vino a ser, con sus ambientes difuminados, sus sombríos paisajes y sus enfermizas tramas, el equivalente de la antiteatralidad con que se calificaron obras anteriores. Frente al verismo ibseniano, el teatro de Maeterlinck se apoya en los ademanes, en los silencios, en las miradas, en el clima de misterio estremecido que flota en el escenario, y del que es representativa su obra La intrusa.[123] Pero más tarde, el teatro de Maeterlink se hizo más objetivo, al basarlo en la búsqueda del bien.

Las obras dramáticas de "Parmeno" que responden a las características de La intrusa arriba mencionadas, son, entre otras: La fuente, Vida nueva, y La justiciera. Como La intrusa, esas obras tienen un solo acto. En ellas, coexisten ambientes objetivos y lóbregos. El criterio de equilibrio es imprescindible en "Parmeno". Para servir ese interés simbolista existen símbolos en el teatro de nuestro dramaturgo.

Al estudiar el lenguaje de los personajes de "Parmeno" en el nivel sintáctico, hemos visto cómo era más vulgar, más coloquial que culto. Se podría pensar que carece de interés estético el estilo parmeniano. En absoluto. "Parmeno" no desecha las normas del arte literario, pese a que promueve y defiende las ideas. Su estilo constituye en sí un esplendoroso compromiso estético y responde a la expresión de una ideología social según venimos sacando a relucir. Dentro del inmenso registro de vulgarismos o del restringido de cultismos, se hace recurso a figuras pintorescas, animales y humanas, símbolos de determinadas situaciones, felices o desgraciadas. Es de sumo interés ir entresacando dichos símbolos, por lo menos los más notables. Al mismo tiempo, iremos desentrañando su significado, a sabiendas de que nos desenvolvemos dentro de la estética simbolista.

Una de las figuras pintorescas que aparecen en nuestro universo es “la guadaña”. Antolín la usa en Nuestro enemigo(Acto II, p. 73). Siguiendo a la Real Academia Española en su Diccionario de la Lengua Española (Tomo I), y entre las definiciones que propone, la guadaña se utiliza como "símbolo y atributo de la muerte". Antolín habla de la guadaña de la Muerte en sus hombros en este acto segundo. En el acto tercero, asesina a su rival Bastián a propósito de Juana. La función de la guadaña como "símbolo y atributo" de la muerte se ha cumplido. Por lo tanto, los símbolos no son gratuitos en

[123] MAETERLINCK, Maurice (1890): La intrusa, en La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul. (ed. de Ana González Salvador; traducción de María Jesús Pacheco) Madrid: Cátedra, 2000.

"Parmeno", predisponen a un desenlace en consonancia con su significado. Ese valor programador aparece también en El caudal de los hijos con "las piedrecillas" como símbolo de la discordia. Don Agustín amenaza con apartar a su esposa Isabel lo mismo que se apartan las "piedrecillas"(Acto I, p. 52). A continuación, los términos de tratos entre marido y esposa por una parte, hijo y nuera, por otra, se empeoran, "se apartan", hasta degenerarse en el asesinato de la nuera, Marta, por su suegra, Isabel, a quien Agustín su esposo intentó calmar, en vano. Antes, las imágenes despectivas que la suegra había utilizado como atributos de su nuera, cobraban también valor simbólico:

> *" ISABEL*
>
> *¡Sí, te conozco! ¡Eres la perversión hipócrita, el egoísmo negro, la maldad ciega!"*[124].

La casa es otra figura pintoresca en El condenado donde Julián, una vez que ha asesinado al cacique don Benigno, pide que le lleven a su "casa", dando a entender, a presidio. Pues es un criminal perpetrado, y la cárcel se ha convertido en su casa. "Casa" aquí funciona como el símbolo de los malhechores.

La escultura alegórica que realiza Narbona: "Caperucita y el lobo", en Caperucita y el lobo, simboliza dos realidades. La primera, el amor griego, altísimo, ideal, contemplativo, o, lo que es lo mismo, platónico. Por eso, todo intento de Sofía de conquistar el amor del escultor fracasa estrepitosamente, puesto que el amor que él está representando, es inasequible, no se encasilla en los cánones humanos. Y la segunda realidad que simboliza esa preciosa obra alegórica es la cultura española y su arte. El dramaturgo reconoce, exalta y promueve el patrimonio cultural de su país. completan esa interpretación la existencia de bandas musicales en varias obras, en La red, y en El vencedor de sí mismo, donde el poeta y artista Jacinto Orofiel participa en un concierto nocturno. Son unos ejemplos entre otros.

No faltan figuras animales aquí, símbolos de sucesos o caracteres impactantes. En Nuestro enemigo, "gallo viejo" es símbolo de la vejez. Cándido utiliza ese símbolo para criticar a su hija que tiene aventuras sentimentales con viejos personaje. Esa figura animal recae en otra humana, “Don Juan Tenorio”, inolvidable personaje del drama de Zorrilla, galanteador audaz y pendenciero. Traduce el desorden sexual y es motivo de crítica moral. El personaje que encarna esas dos figuras es Antolín. Y hemos dedicado

nuestro tiempo en apartados anteriores para analizar la crítica moral en "Parmeno". Estos símbolos avalan nuestro desarrollo anterior.

La "víbora" como símbolo de hipocresía y de maldad aparece en El condenado, y es el protagonista Julián quien se vale de dicho símbolo para designar metafóricamente a su cuñada Daría. Tiene el mismo valor que "bicho raro" en La casta, símbolo utilizado por la familia de los lajines para discriminar a su nuera Clara.

Las figuras humanas que se utilizan como símbolos aquí se relacionan ya sea con la literatura y la historia nacional de España como don Juan Tenorio, o don Quijote en Las alas – comedia en la que los compañeros de Pablo le llaman don Quijote, para criticar el hecho de que Pablo quiere hacer justicia en todas partes – ya sea con la historia universal. En relación con este último aspecto, señalamos la figura de Nerón y de Tarquino, ambas figuras aplicadas a Víctor Saborido por su mujer Águila Esquivel, en Los malcasados. Simbolizan la violencia y la crueldad de categoría universal. Nerón, uno de los emperadores de la historia romana, acabó asesinando a su madre Agripina. Por su lado, Tarquino el Soberbio, séptimo y último rey de Roma, cayó en desgracia por su tiranía. Esas figuras de la historia universal, aplicadas a Víctor, demuestran que martiriza a su esposa. Es machista y obstaculiza la libertad de su esposa.

Por fin, citemos la figura de Hércules, cuyo espectro aflora en varias obras, incidiendo en la complexión física de personajes y en su conducta psicológica. En La red, Salvador está descrito a partir del calificativo "hercúleo". Julián lo recibe también en El condenado, y Jacinto Orofiel en El vencedor de sí mismo. Sabiendo que ese calificativo se aplica a personas o personajes dotados de fuerza extraordinaria, o sea con la inspiración en las hazañas históricas de Hércules, se entiende que estamos ante personajes capaces de lo que les espera, respectivamente. Julián y Salvador son la emanación de la fuerza bruta, mientras que Orofiel lo es intelectualmente hablando.

Todos esos símbolos, y otros cuya delicadeza ahorramos de escudriñar aquí, demuestran que "Parmeno" no se limita a la observación objetiva de la realidad social y circundante. Bucea en la historia nacional y en la universal, así como en la mitología. Hércules es ante todo un héroe de la mitología griega. Por lo tanto, el arte de este

[124] LÓPEZ PINILLOS, José: El caudal de los hijos. Op. cit., *(Acto III, p. 170)*.

fervoroso dramaturgo encierra varios valores, que cabría precisar en la conclusión general de este trabajo.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSIÓN PARCIAL

Los temas que acabamos de desarrollar en esta tercera y última parte sobre el teatro de José López Pinillos, "Parmeno", nos permiten deducir algunos puntos. Dichos temas forman una unidad indisociable en este universo dramático y constituyen una temática de sumo interés en la España de entre siglos que se refleja a través de la mencionada temática. No nos hemos detenido a tratar todos los temas, pero sí los relevantes que, además, entrañan varios otros de carácter secundario. Las dos principales clases sociales que antes aparecían en la parte sintáctica ocupan un lugar eminente en este nivel semántico-temático. Demuestran que existe en "Parmeno" una profunda intención social. La relación entre ambas clases es la de dominación y explotación de la primera a la segunda, la burguesía y el proletariado, respectivamente. Son las dos vertientes de la honda tensión dialéctica que vimos en las partes anteriores y que se aclara mejor aquí. El ideal de libertad y de justicia lo corona todo en "Parmeno". Aboga por el progreso de su país, por eso, es imprescindible que toda relación entre conciudadanos tenga como lazo de unión la libertad y la justicia. El problema social da lugar a una lectura política, económica, religiosa y cultural. Todos esos ámbitos originan una crítica constructiva del dramaturgo que opina que el progreso de su país no puede hacerse posible sin su pasado, sin la Historia Universal y sin que tome como modelo a los países europeos considerados como más desarrollados. Ésa actitud debería conjugarse con los valores nacionales regenerados. Tal es, en síntesis, la intención del dramaturgo que se desprende de su temática. La primera, la segunda y la tercera parte de nuestro horizonte de análisis y desarrollo ofrecen una nutrida armonía que se debería contemplar en la conclusión general, últimos renglones de nuestra larga y exclusiva dedicación.

CONCLUSIONES GENERALES

Toda introducción supone una conclusión, pasando por un desarrollo. De igual manera, todo trabajo de investigación apela a los resultados de dicha investigación. Los modestos esfuerzos que hemos desplegado sobre el teatro de José López Pinillos, "Parmeno", no son una excepción a esta lógica de coherencia y evolución. Con lo cual nos dedicamos aquí a aclarar las dudas que planteamos en la introducción de este trabajo. Es el momento de proporcionar los resultados que hemos obtenido al término de nuestras preguntas sobre López Pinillos, de nuestras lecturas, de su producción, de nuestro análisis y desarrollo, de las múltiples confrontaciones de este teatro con sus coetáneos, e incluso con autores posteriores.

La literatura que siempre ha sido de nuestra predilección es aquélla que se prescinde de la exclusiva función de ser una contemplación estética. Muy a menudo, nuestra imaginación se desboca leyendo las obras literarias que mantienen una estrecha relación con las inquietudes del hombre, sus deseos y sus ensueños en su sociedad. Una literatura que se atiene a las injusticias a las que el hombre se enfrenta en su sociedad para fustigarlas. Entre los géneros literarios, el teatro es el que, a nuestro juicio, cumple mejor esta función, por tener especial arraigo en la sociedad. De ahí, nuestro compromiso en llevar a cabo una investigación dentro del ámbito teatral. Dramaturgos como José de Echegaray (1832-1916) y sus seguidores representaron, en nuestra opinión, un modelo contrario al que nos movía a interés, dado el carácter melodramático de sus obras, los temas históricos y el desenlace efectista. Joaquín Dicenta y Jacinto Benavente respondían a la plantilla de nuestras razones, pero sus nombres sonaron pronto a algo habitual, al darnos cuenta de que su producción dramática era de frecuente tratamiento en lo referente a la crítica literaria. Ahora bien, es preferible que un trabajo de esta importancia se relacione con una materia fuera de lo común y apenas explorada o ni siquiera explorada. Con José López Pinillos, he tenido mis expectativas satisfechas, dada la escasa atención que se ha prestado hasta entonces a su producción literaria. Cuando López Pinillos aparece tratado en algún manual de literatura, es meramente de paso. Y los autores que le mencionan en sus libros son pocos, como demuestran los escasos nombres que hemos citado en la introducción. La lectura de sus obras teatrales, las novelas y parte importante de los artículos periodísticos de López Pinillos ha reforzado nuestro interés, y particularmente las obras teatrales, al ser de contenido eminentemente social. Por eso, nos hemos ceñido finalmente en la producción teatral cuyos análisis y desarrollo se han

consignado en la formulación: EL TEATRO DE LÓPEZ PINILLOS, "Parmeno". Es, en otras palabras, el tema y título de nuestra Tesis Doctoral.

La metodología semiótica propuesta por María Carmen Bobes Naves y su equipo como modelo de análisis de textos dramatúrgicos nos ha permitido llevar a cabo una investigación concluyente sobre la olvidada producción teatral de "Parmeno". Los importantes estudios teóricos de Anne Ubersfeld sobre cuestiones teatrales han servido también para el cumplimiento de nuestros objetivos. En esta línea de recurso a métodos, han sido de gran ayuda los trabajos de Fabián Gutiérrez Flórez y de José Luis García Barrientos. Los hemos ido aplicando *mutatis mutandis*. De este modo, han dado lugar a la primera comprobación según la cual la producción literaria de "Parmeno" se adecua perfectamente a su vida. Los problemas vitales que tuvo este dramaturgo, las enfermedades que fueron hasta provocar la muerte de uno de sus hijos y precipitar la suya misma, las relaciones conflictivas con sus coetáneos, pero también las de índole amistosa, todo ese entramado mundo que representa la primera parte de nuestro trabajo se refleja en sus obras teatrales. Hemos podido analizar en dichas obras, problemas como la bancarrota, el atraso científico, tecnológico, cultural y más cuestiones que se relacionan con la problemática que ya leíamos a través de la vida del dramaturgo. Las relaciones humanas de "Parmeno" que mencionamos en la primera parte se traducen sobre todo en términos conflictivos, quien habla de conflicto habla de dos fuerzas opuestas. En la segunda parte, los componentes sintácticos se agrupan en torno a una doble tensión dramática, a una profunda tensión dialéctica, dejando transparentar también dos mundos diametralmente opuestos, dos clases sociales que crean la dicotomía social clase baja en contraposición con la clase alta. Todo ello aboga en la tercera parte por una lucha de clases sociales, principalmente dos, la clase aristócrata-burguesa, o nobleza-burguesa por una parte; y la proletaria, por otra; lo cual, finalmente, se plasma en una bipolarización ideológica del país, una constante en la literatura española de todos los tiempos. Por lo tanto, la fragmentación del trabajo en tres partes responde nada más que a una exigencia metodológica, pues las tres parte mantienen una coherencia tanto sintáctica, semántica como pragmática.

Nacido el 2 de junio de 1875 en Sevilla y muerto en Madrid el 12 de mayo de 1922, "Parmeno", autor de más de veinte obras dramáticas, cultiva dos subgéneros teatrales, el drama y la comedia, y dos modos de hacer el teatro: lo urbano y lo rural. Son los dos

campos en los que plasma la tétrica problemática social y política de su época. Dichos dos modos aparecen de forma incuestionable en el nivel sintáctico que hemos presentado, hablando de la ambientación social que hace destacar la clase burguesa y la proletaria, cuyo entorno social es la ciudad o el campo. Las referencias espaciales en las que transcurre la acción en cada obra, presentadas también a nivel sintáctico, ayudan a confirmar esa bipolarización espacial, que se traduce, como hemos demostrado en lo semántico, en términos de binarismo campo-ciudad.

Intransigente con la organización social existente, "Parmeno" representa a la sociedad española desde una doble perspectiva burguesía aliada a la nobleza por un lado; y proletariado, por otro. Critica la alianza de la burguesía con una nobleza en decadencia renunciando a jugar el papel histórico que le correspondía en ese momento. La incapacidad burguesa para realizar su revolución y el desengaño de sus posibilidades le llevan a plantearse preocupaciones sociales, en estrecha relación con la evolución y los condicionantes de su momento histórico. En su teatro, el proletariado se define como eje clave de la evolución histórica frente al carácter regresivo que ofrece una burguesía incapaz de tomar una dirección histórica en alianza con una oligarquía en franco declive. Nos referimos a las relaciones actanciales presentadas a nivel de la sintaxis semiótica para poder justificar este tipo de aseveraciones. De acuerdo con el modelo de Fabián Gutiérrez Flórez, en su Teoría y praxis de semiótica teatral, estas relaciones serán aquí dramática, melodramática y social, porque todas ellas crean la conflictividad. Respectivamente, se trata de las relaciones que se dan entre Sujeto-Objeto; Sujeto-Oponente y Objeto-Destinatario, siendo esta última la correspondiente a F3 de S0, es decir, el resultado conseguido.

Atento a la mentalidad imperante de su tiempo y a la realidad sociopolítica y económica circundante, dramatiza y se plantea con agudo sentido crítico a la España que le tocó vivir. De este modo, analiza sus problemas y posibles soluciones y se define por el pueblo y con el pueblo. Lo cierto es que la ideología política de "Parmeno" no se determina nítidamente. Pero en sus obras, se delata un marcado carácter liberal-democrático, una defensa sin reserva del proletariado, pero guardando una actitud favorable a la burguesía liberal. El hecho de que haya dedicado La tierra a Melquíades Alvares, político que por entonces adoptaba una posición monárquica de signo liberal avanzado, y eso después de haber formado frente común con republicanos e

institucionistas como Azcárate y Cossío,[ii] ese hecho, decíamos, ratifica la clasificación nuestra.

Una de las ideas planteadas en sus obras es la cuestión de las dos Españas: la España fanática, tradicional, intolerante, rutinaria, retardataria, fuertemente aferrada a la tradición y a la religión, y la España liberal, progresista, científica, preparada y emprendedora. Es una temática que nutre una profunda tensión dialéctica en él y, en síntesis, achaca la responsabilidad al Régimen de la Restauración de la monarquía borbónica del último cuarto del siglo XIX que no tuvo en cuenta esa bipolarización perjudicial para la España moderna. En esta línea, nuestro dramaturgo coincide con Galdós, precisamente con Doña Perfecta,[125] en donde se contraponen Pepe Rey, ingeniero de índole liberal y de ideas progresistas y Doña Perfecta, símbolo de la España fanática, intolerante, despótica y tristemente caciquil. Como "Parmeno" procede en sus obras, Galdós critica duramente la vida sórdida y el fanatismo de la mayor parte de los españoles, sobre todo entre la población agrícola, el atraso, la rutina de unas gentes mediocres y un nefasto caciquismo acentuado en las pequeñas ciudades y en los pueblos. La narrativa de "Parmeno" avala también esta profunda inquietud. Doña Mesalina conjuga la problemática feminista y el alegato de novela caciquil. Las águilas ofrece una visión esperpénticamente antitaurina, así como Cintas rojas. El luchador describe una trayectoria de lucha continuada y amarga que conoce un oasis momentáneo y artificial en una victoria significativamente fugaz, que desemboca finalmente en el fracaso del personaje principal, Adolfo Ureña. Su preocupación es triunfar en el periódico y por qué no, en el arte literario en general. La vida del protagonista de esta novela es el reflejo de la del propio autor desde los primeros momentos en que llegó a Madrid procedente de su Sevilla natal, hasta el final de su producción, truncada por una muerte precoz. De todas formas, la mayoría de los problemas planteados en los dramas parecen inspirarse en el periodismo, la narrativa, el relato e incluso las semblanzas. Pues tienen mucho en común.

"Parmeno" participa de la problemática intelectual que se plantea realmente antes de su aparición en la escena española pero que perdura hasta bien entrado el siglo XX. Perfila sus ideas, que se acercan al republicanismo, al socialismo y al marxismo. En especial, en los dramas rurales: El pantano, Esclavitud, La red, La tierra y El caudal de los hijos, señaladamente. Procediendo a una fragmentación de tipo ideológica, obtenemos

[125] GALDÓS, Benito Pérez: Doña Perfecta, en La Novela Teatral, n.º 53, Madrid, 1917.

la variedad de facetas siguientes: El pantano es marcadamente regeneracionista -ideología que "Parmeno" comparte, aunque con cierta posterioridad, con los escritores y pensadores del 98-, La tierra y Esclavitud sociales, El caudal de los hijos, Embrujamiento y La red arrojan un patetismo antitéticamente krausista y existencialista, mientras que Hacia la dicha, La otra vida y el resto de la producción dramática se quedan a mitad de camino entre Dicenta y Benavente. Precisemos que el krausismo como movimiento filosófico creado por Friedrich Krause se fundamenta en una conciliación entre el teísmo y el panteísmo, según la cual Dios, sin ser el mundo ni estar exclusivamente fuera de él, lo contiene en sí y de él trasciende. Ejerció enorme influencia en España, especialmente entre los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. El racionalismo armónico elaborado por Krause denota, a su vez, la influencia de Kant y de Hegel. Su obra de título El ideal de la humanidad (1811) fue traducida al español en 1860, dejando huella indeleble en varios escritores, y vemos en "Parmeno" una elocuente ilustración. Un ejemplo muy cercano la resolución del problema de justicia planteado en La red. La liberación de Salvador y la salvación del pueblo del miedo a la justicia se entienden dentro del Existencialismo, mientras que la amarga renuncia del juez don Germán tiene mucho del Krausismo, puesto que según el propio juez, "*Los hombres no pueden juzgar a los hombres... y yo no los juzgaré más, para que me mire Dios con misericordia*." (acto III, p. 173).

Una de las constantes parmenianas es su actitud anticlerical. Comparte esta actitud con varios intelectuales de esta época, los cuales apoyaban el liberalismo vigente. Hablaríamos de los defensores de la izquierda española, si no resultara inadecuado y prematuro el empleo de los conceptos de izquierda y derecha en esta España de entre repúblicas. La tierra, Embrujamiento y El pantano facilitan esa lectura de postura contra el clero. De todas formas, se ve en "Parmeno" un seguidor de José Canalejas, o de Práxedes Mateo Sagasta, en lo referente a la ideología liberal.

Pero según Pablo Iglesias, político y dirigente del movimiento socialista español, el anticlericalismo debería considerarse como un problema marginal para los obreros, o para el proletariado en general, en la medida en que veía en tales preocupaciones una desviación de su objetivo principal. La Iglesia sólo debería ser atacada en cuanto aliada del poder.[iii] Como verdadero enemigo para un socialista no debería ser el clericalismo, sino el capitalismo, opinaba Pablo Iglesias. De este modo, empujar al proletariado a

dirigir su actividad y su energía más contra los cleros que contra los patronos era, a sus ojos, el error más grande.

El problema social no se entiende *stricto sensu* en "Parmeno" como lucha de clases sociales, como enfrentamiento entre el elemento obrero y el elemento patrono; sino también como un concepto abarcador que incluye todo lo que es injusticia, explotación, incultura, cerrazón mental, miedo, ignorancia, conformismo y odio a los valores extranjeros. De ahí que, sirviéndose de esa plantilla, el dramaturgo ponga en pie espeluznantes historias donde planea la fatalidad trágica. Sus obras, por tanto, tienen un buen porcentaje de fuerza dramática, que, no obstante, queda suavizado cuando se aleja de lo social. Visto el problema social desde esta perspectiva *lato sensu*, el teatro de "Parmeno" debería considerarse como un mensaje plural, lleno de potencialidades. La importancia acordada a la paralingüística del eje vertical dentro del código complementario de personajes en el estudio realizado sobre los datos acotacionales de un drama significativo de título La red refuerza nuestras alegaciones, en tanto en cuanto demuestra que el dramaturgo deja patente que el centro de sus inquietudes sociales es el personaje en el texto, el actor en la escena. Y por extensión, el hombre en la vida en general.

Pero en "Parmeno", ningún hombre tiene una ontología-metafísica que lo marque de una manera irreversible. Así, pues, a pesar de las trabas, los fracasos, los disgustos, las incomodidades, la realidad social de España es susceptible de cambio y de mejoramiento. Por eso, su filosofía es la del progreso. La problemática social ocupa, desde entonces, un lugar destacado en su teatro. La cuestión de las dos Españas está percibida desde esta perspectiva de cambio, es decir, es consciente del paso de la sociedad española tradicional a la del Antiguo Régimen, y de ésta a la constituida como cualquier otro país desarrollado del mundo occidental. Esta concepción optimista de la vida y de la existencia humana le lleva a invalidar los principios deterministas del medio, los factores sociales y fisiológicos tal y como vienen estipulados dentro de la estética naturalista. Utiliza de forma simétrica la estética simbolista, que ofrece una visión optimista de la vida abriendo la posibilidad de buscar en las estructuras profundas el sentido del mundo. El naturalismo, es, pues, en "Parmeno" como forma insuficiente para entender la realidad humana. Los métodos experimentales del naturalismo, el positivismo y el evolucionismo, desde entonces, no puede expresar ni explicar todo el comportamiento del ser humano.

Razón por la cual tanto los personajes de "Parmeno" como el desenlace de una acción reflejan la doble influencia naturalista-simbolista, siendo el mundo de los valores dobles el universo de "Parmeno". Si el naturalismo permite el conocimiento del ser humano basándose en las leyes físicas y en las de herencia biológica, el simbolismo lleva a bucear en las capas profundas a través de los símbolos, adentrándose en el interior del poeta o del personaje. Supuso su entronización en la escena una decadencia e invalidez del naturalismo. Pero "Parmeno" no abandona todavía esa estética, la cultiva juntamente con el simbolismo, quizás, por necesidad de complementariedad. Dentro del teatro español, López Pinillos está entre el Dicenta del difícil y amplio concepto de la "Cuestión Social" y el Benavente del drama rural. Mientras que respecto al teatro europeo, se sitúa entre la estética naturalista y la estética simbolista. En La red, por ejemplo, las descripciones de los personajes, su lenguaje y su comportamiento psicológico demuestran la influencia naturalista. Pero la resolución de la justicia como tema social responde a un tratamiento simbolista, pues el nombre del protagonista es ante todo simbólico, Salvador, y llega a salvar al pueblo de su miedo a la justicia, al ganar el proceso incoado contra él y apoyado, por miedo, por el pueblo. No actúan aquí los principios deterministas del entorno, pues, Salvador no se hubiera salvado y tampoco hubiera salvado al pueblo. Pero su salvación, su libertad no es un fin en sí, permite al dramaturgo poner en tela de juicio la institución judicial de su sociedad, y, por encima de todo, la justicia humana. El dramaturgo de La red abandona el concepto antropocéntrico de la justicia y adopta una postura metafísica, al dar a entender, por boca del juez don Germán, que un hombre no puede juzgar a otro y al renunciar a su cargo. Es una actitud que consiste en la búsqueda de la esencia de la justicia, una incursión en el sentido profundo y originario de la justicia, máxima expresión del simbolismo en la escena española. Los dramas de "Parmeno" contienen esta enorme carga emocional. En este caso, se explica por el que los dramaturgos reformistas, al desconfiar en la realización de sus soluciones, hacen que su hostilidad vaya hasta la propia negación de las organizaciones políticas existentes. Y la de "Parmeno" es exactamente una actitud reformista. Tanto en el drama urbano en donde planea una problemática burguesa con los conceptos tópicos de honor y honra, como en el drama rural, en donde se acerca a la postura reformista a la que acabamos de hacer referencia, "Parmeno" carga sus obras de emoción y profunda tensión dramática. Lo cual, a veces, da origen a golpes efectistas y desorbitados, próximos a la escritura poética y melodramática de Echegaray que nuestro dramaturgo quiso abandonar voluntariamente. Pero en el fondo, se trata de la influencia del simbolismo que ya venía invadiendo la escena

española, ante un naturalismo que acusaba de forma irreversible su ocaso. El eje simbolista se enriquece en "Parmeno" con la presencia de personajes de animales y celestiales, con ambientes nocturnos u oscuros que, al lado del problema social, constituyen la "*intrusa*" maeterlinckiana. Una visión paralela a esta óptica deriva de escenas como la en la que Josele de Las águilas es cosido al vientre del caballo en la finca de Regueral, situación que también padece en cierta medida Rafael, el hijo de José, el administrador explotado por su patrono don Diego Infante de La tierra. Don Diego amenaza con quitarle la afición a la lectura a Rafael, metiéndole en el vientre de un mulo muerto y arrojándole mastines hambrientos. Es una inclinación al teatro de marionetas que nos aleja de la cuestión social y nos acerca más bien a prácticas artísticas vinculadas al simbolismo.

Para solucionar los problemas que se plantean tanto en los dramas urbanos como en los dramas rurales, "Parmeno" no adopta nunca una solución fácil, humanamente aceptable. Sus soluciones son mitológicas, no tienen nada que ver con el planteamiento social que inicialmente se propone. Esta resolución mitológica tiene dos vertientes: una salomónica, otra prometeíca.

En La red, el asunto del cornetín se resuelve no dándolo a una de las partes enfrentadas, Salvador o la banda musical, sino a un personaje que no tienen nada que ver con la disputa. Es una resolución salomónica, pero en un sentido original de "Parmeno". Porque la resolución salomónica, como ya la explicamos en el "corpus" de la primera parte, satisface parcial e igualatoriamente a las partes enfrentadas. "Parmeno" no satisface ni parcialmente. Pierde el objeto de la disputa. Por lo tanto, hablamos de resolución salomónica a lo parmeniano. Y es una de las constantes que observamos en él. En La tierra, el problema de tierra se resuelve desfavoreciendo a la vez a los jornaleros en huelga y a los terratenientes/patronos. No hay ninguna mejora, ni salarial, ni laboral de parte de los huelguistas. Tampoco éstos siguen trabajando para el beneficio de sus patronos: emigran masivamente. Pierden los jornaleros, pierden los patronos. En Embrujamiento, el conflicto amoroso entre Eugenio y su padre Juan a propósito de Ana, tiene como solución el suicidio de la mujer disputada, Ana. Eugenio, su amante, la pierde; y Juan, el marido impuesto, lo mismo.

En lo que reza con la decisión prometeíca, Las alas ilustra claramente esta forma mitológica de sanear la situación: el protagonista, Pablo Vinuesa, roba a los ricos no para

sacar algún provecho personal, sino para dar a los pobres. De ahí que relacionemos su caso con el mito de Prometeo que, según algunas leyendas, robó el fuego del Cielo para llevarlo a la Tierra, permitiendo a los hombres compensar de este modo las insuficiencias de la naturaleza.

Estas formas de resolver los problemas que se plantean son esencialmente artísticas y, en buena medida, utópicas. Es la utopía de la sociedad ideal, basada en el ideal de libertad, de igualdad y de tierra. Pero al lado de esos ideales, están los de economía y cultura.

El lenguaje muestra el predominio de los estratos lingüísticos vulgares, coloquiales y dialectales sobre los cultos u oficiales. Los vulgarismos, coloquialismos y dialectalismos como son los andalucismos, hilvanados con incorrecciones y unidos al idiolecto de cada personaje, hacen la lectura pesada y algo aburrida. Pero a nivel de la representación, podemos imaginarnos la gracia y la comicidad que suscitarían en el público, dando al conjunto de la representación una nota placentera y acuñando en la escena española la popularidad del dramaturgo. Es una necesidad de poder acabar con la incultura en el país. En suma, con el lenguaje, el propósito reformista queda también manifiesto. Por lo demás, ese lenguaje crudo, de una crudeza hiriente, está ligado a la estética naturalista, resultado de que el dramaturgo estaba pendiente de la realidad comunicativa de su entorno y sobre todo, del habla de la gran masa víctima de la incultura. Por encima de todo, el registro del habla cotidiano dramatizado aquí permite la fácil discriminación o vulgarización del problema social que constituye lo primordial en las obras que nos ocupan, lo cual va en detrimento del propósito artístico. "Parmeno" se comporta como si asumiera de cabo a rabo la función de la literatura tal y como Unamuno la definió en 1901, como Introducción al discurso en los Juegos Florales de Bilbao:

> *"La literatura no puede ser en parte alguna, y menos que en otra cualquier parte en España, labor de mera contemplación artística. El encerrarse el literato en su torre de marfil a rezar letanías a la Belleza es hoy un crimen."*[126]

[126] UNAMUNO, Miguel de: "Introducción al discurso en los Juegos Florales de Bilbao" artículo publicado escrito para La Nueva Era, y fechado en Salamanca el 20 de septiembre de 1901, pp. 583-585, en Obras Completas. T. IX (Edición de Manuel García Blanco). Madrid: Escelicer, 1966, p. 820.

El teatro de López Pinillos es una alternativa social frente a la organización social de la España de finales del siglo XIX y de principios del XX. representa uno de los contrapuntos más significativos de la estructura sociopolítica, económica y cultural de este período.

Teniendo en cuenta que varios personajes de la clase burguesa sufrieron quiebras de sus negocios, según queda transparentado en la producción teatral de "Parmeno", la incapacidad de la burguesía de resolver la problemática económica y social del momento se hace manifiesta. Todos los temas desarrollados, la incultura, la emigración, las dos Españas, el inmovilismo burgués, la taurofilia como vicio, el atraso científico y por implicación, tecnológico, el problema de la mujer, así como la apertura del país a la mentalidad de los países desarrollados de occidente subrayan notables valores sociopolíticos, económicos y culturales, y hacen de "Parmeno" un seguidor de los hombres del 98, puesto que recae en el regeneracionismo. Efectivamente al finalizar la guerra de Cuba, el teatro es invadido por una fuerte corriente reformista, es el momento en que la fórmula regeneracionista estaba en su máxima preponderancia. Este movimiento siguió su producción hasta la Segunda república, si bien con algunas variantes en sus formulaciones. Los coetáneos de "Parmeno" que comparten esa postura intelectual con él son, entre los más destacados: Federico Oliver; Puig i Ferreter; Francisco de Viu; Santiago Rusynol; Joseph Pous i Pages; Torrendell; Ramón i Vidalés; J. Capella; Joaquin Riera i Bertrán.

Respecto a la mujer, estas figuras denuncian sin reserva el sistema patriarcal que persiste en la España de entre Repúblicas y dificulta seriamente su evolución social. "Parmeno" no se contenta con denunciar dicho sistema, prepara a su mujer para superar esos impedimentos que son puras conversaciones o construcciones del hombre. Desde luego, su mujer cuenta con ideas feministas, con las teorías de la sociedad tales como el Socialismo, el Marxismo, con corrientes filosóficas como el Krausismo y el Existencialismo, y con los estudios. La escuela ocupa un lugar preeminente para la mujer en el teatro de "Parmeno". La manifestación de su emancipación se traduce por el adulterio, el incesto, el rechazo de un marido impuesto, la elección libre del compañero sentimental, el divorcio, la limitación de la procreación y por supuesto, la integración del espacio público en detrimento del espacio privado. La situación de la mujer es de signo positivo u optimista a través de su teatro, ya que respecto a la pretendida dominación de

los personajes masculinos, ningún personaje femenino acusa el síndrome de la indefensión adquirida. De todas formas, según vimos a través del análisis sintácticosemiótico, la obra de "Parmeno" reitera su defensa de la institución matrimonial burguesa, asociada al tema de la honra que, emparejado con otro concepto tópico, el honor, subraya una perceptible problemática moral. Honor y honra demuestran la relación de nuestro dramaturgo con los clásicos españoles, Calderón de la Barca y Lope de Vega, principalmente, lo que resulta ser también una constante del drama rural de la época. Dado que sin la memoria del pasado no se puede construir consecuentemente el presente ni asentar las bases del futuro, "Parmeno" no se muestra iconoclasta con su pasado. Pretende reformarlo. Una observación que no cabría pasar por alto es que en lo concerniente a la violencia de género, para "Parmeno", no es ni exclusivamente el atributo de los hombres, ni el de las mujeres, sino más bien de ambos géneros, cuando menos humana. De ahí que en ciertas obras, encontramos a personajes masculinos que influyen violentamente en sus compañeras sentimentales, mientras que en otras, son los personajes femeninos los que llevan la etiqueta de maltratadoras. Esta última tendencia se ilustra con obras como A tiro limpio, Caperucita y el lobo, El caudal de los hijos, Como el humo, y especialmente, Los malcasados.

La pretensión de reforma moral se manifiesta en términos generales en los dramas y las comedias urbanos de "Parmeno". A este respecto, no se despintará de la memoria de ningún lector de "Parmeno" o ningún público de la representación escénica la diatriba del abogado Fernando quien, en Los senderos del mal, levanta una dura crítica moral de la gente ciudadana replicando así al bandido Corbacho:

> *" CORBACHO*
>
> *¿Y no merecía que me portase yo honradamente?*
>
> *FERNANDO*
>
> *¡Bravísimo...!¡Honradamente! Ya salió aquello, para que no se olvide que estamos en la noble España, donde hasta las malas mujeres presumen de pudorosas y hasta los timadores –perdóneme usted- de honrados.¡Pues no, señor!."*[127].

En esta misma línea de crítica de la honradez de la gente urbana, tampoco se olvidará que en Caperucita y el lobo, Eugenio descubre que la Agencia de don Samuel

[127] LÓPEZ PINILLOS, José: Los senderos del mal. Op. cit., *(Acto III, p. 209)*.

Dechado no es una verdadera Agencia que cultiva informaciones particulares, sino una auténtica "Cueva de bandidos".(Acto II, p. 97).

Todas estas posturas abogan en nuestro dramaturgo por una España progresista. Refuerzan este afán los temas secundarios que ocupan también un lugar importante en las obras analizadas. Entre ellos: la voluntad, la justicia, la holgazanería, la ambición, la violencia, la tolerancia, el estoicismo y el aguante ante la amargura humana, sin revestir no obstante el casco de la resignación. Suponen, en definitiva, una intención reformista y moralista muy acusada aunque difuminada casi siempre de forma inteligente en un segundo plano. Razones de personalidad literaria aparte, la importancia que Pinillos da al esfuerzo, a la voluntad o a la honestidad, tienen mucho que ver con la atmósfera krausista que había impregnado el ideario de los escritores jóvenes de la época. Esfuerzo, voluntad y honestidad que implicaban el ataque a la ociosidad, la dejadez, la superchería acomodaticia, y que tenían por objetivo la mejora y el progreso del país. Con este objetivo como norte primordial, pero sin desdeñar otros, Pinillos pone en juego elementos procedentes del folletín, de la novela costumbrista, del naturalismo, de la picaresca, de la crónica periodística y de la dramaturgia en una combinación de dosis variables que da como resultado un teatro vívido, enérgico, que traza un aguafuerte del campo andaluz, de los pueblos en particular y de España en general pero España se ve siempre desde una órbita metonímica de un pueblo o de una ciudad.

En su momento, la producción teatral en particular, periodística y narrativa en general, recibió buena acogida, si bien el éxito se trocaba en la hostilidad burguesa, que no quería ver la "Cuestión social" en la escena española.

Hoy, la persistencia de latifundios, las quejas por las injusticias, la puesta en tela de juicio del hacer de la justicia, de sus mecanismos, la problemática moral, la emigración de otros países en España que recuerda los movimientos migratorios españoles de principios del siglo XIX y los que sucedieron en la época que siguió la Guerra Civil Española de 1936-1939 bajo el Franquismo, el feminismo, la incultura, la polémica sobre la fiesta de los toros, los problemas culturales resaltados y otros temas no menos relevantes que "Parmeno" llevó a la escena española siguen rebosando de una resonancia especial. El estilo vulgar de los personajes, lejos de ser motivo de rechazo, introduce al lector o al público a una realidad sociocultural de la vida y le acerca a la conciencia del personaje. Además, su carácter llano, juguetón y lleno de humor cotidiano facilita la

lectura de las obras y a nivel de la representación, la comunicación actor-público. El hecho de que los problemas que trató "Parmeno" en su labor dramática tuvieron gran impacto años atrás, y especialmente en la Guerra Civil de 1936-1939, cuya memoria no se pierde, potencia la relación de la actualidad de su teatro antes mencionada. Asimismo, el cultivo del drama rural por su posteridad restituye toda la importancia a su arte, siendo, como ya señalamos, uno de los creadores de este tipo de piezas, con repercusiones en autores de la importancia de García Lorca y Miguel Hernández. Por lo demás, la escritura dramática de "Parmeno" caracterizada por los derramamientos de sangre por exceso, la violencia verbal de los personajes así como la reiterada utilización de imágenes y figuras tétricas podrían hacernos pensar que "Parmeno" fuera un precursor del "Tremendismo" tan arraigado en la Postguerra Civil Española. La evocación de la cultura francesa, la inglesa, la griega y la latina, el cultivo de la doble estética naturalista-simbolista hacen resaltar su vinculación con el arte dramático europeo y confieren a su interesante producción un carácter universal. Sin ser un dramaturgo perfecto, "Parmeno" es uno de los tipos humanos que artística y fisiológicamente más se acercan al interés del lector o del público: sus obras reúnen asunto y belleza, emoción estética y emoción pensante. Y como se puede apreciar, hemos expresado la necesidad de ver a "Parmeno" figurar en los repertorios habituales del teatro del siglo XX, habida cuenta de que sus obras figuran únicamente en unas bibliotecas de reserva y de protección del patrimonio cultural en la única ciudad de Madrid.

Este deseo es de una importancia relevante para nosotros, pues nos arrepentiríamos si no señaláramos que la principal dificultad que hemos tenido en la realización de este trabajo ha sido efectivamente la de encontrar las obras de López Pinillos. Con excepción de la novela antitaurina de título Las águilas, o en ocasiones, Doña Mesalina, todas las obras del escritor sevillano no se encuentran ni en las bibliotecas universitarias, ni en las públicas extra-académicas, ni en las privadas, ni tampoco en las librerías de acceso ordinario. El modo de adquirirlas desde la Biblioteca Nacional o la Fundación Juan March es penoso y económicamente costoso. La muerte de un escritor, queremos dar a entender, no debería dejar su obra sumisa en uno de los olvidos más injustos e injustificados.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I. OBRAS DE LÓPEZ PINILLOS

1. TEATRO

1.1. AMBIENTACIÓN URBANA

- 1.900.- El vencedor de sí mismo (drama). Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- 1.910.- Hacia la dicha (comedia). Madrid: Sociedad de Autores Españoles
- 1.912.- El burro de carga (comedia). Madrid: Ed. Renacimiento, 1918.
- 1.915.- La otra vida (drama). Madrid: Ed. Renacimiento.
- 1.918.- A tiro limpio (comedia; en Sevilla). Madrid: Ed. Renacimiento.
- 1.918.- Los senderos del mal (comedia). Madrid: Ed. Renacimiento.
- 1.918.- Las alas (comedia, encuadernada junto con Esclavitud). Madrid: Ed. Renacimiento.
- 1.919.- Caperucita y el lobo (comedia). Madrid: Ed. Renacimiento.
- 1.919.- El obscuro dominio (drama original de Arquitas Valente, traducido y adaptado con Enrique Tedeschi). Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 117, marzo.
- 1.920.- Como el humo (drama). Madrid: Ed. Pueyo.
- 1.921.- Ardillas y lirones (comedia, adaptación de la obra de Alejandro Varaldo con Enrique Tedeschi). Madrid: LOS CONTEMPORÁNEOS, n.º634, marzo.
- 1.923.- Los malcasados (comedia póstuma, en Sevilla). Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 337, febrero.

_ 1.929.- Las uvas. (drama corto, en Sevilla; reeditado póstumamente en LECTURAS, 2.º Semestre de 1929, debe de tener una primera edición).

1.2. **AMBIENTACIÓN RURAL**

- 1.912.- La casta (comedia). Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- 1.913.- El pantano (drama). Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- 1.913.- Nuestro enemigo (drama). Madrid: Ed. Renacimiento (Reeditado en LA NOVELA TEATRAL, n.º 346, 346, Madrid, 1923). de julio.
- 1.915.- La fuente (drama corto). Publicado en Ojos por ojo. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- 1.915.- Vida nueva (drama corto). Pu blicado en Ojo por ojo. Madrid: Sociedad General de Españoles de Librería.
- 1.915.- La justiciera (drama corto). Publicado en Ojo por ojo. Madrid: Sociedad General de Españoles de Librería.
- 1.918.- Esclavitud (drama). Madrid: Ed. Pueyo (y en LA NOVELA TEATRAL, n.º 224, noviembre.
- 1.919.- La red (drama). Madrid: Ed. Pueyo.
- 1.920.- El condenado (drama). Madrid: Ed. Pueyo.
- 1.921.- La tierra (drama trágico). Madrid: Ed. LA NOVELA TEATRAL, n.º 269.
- 1.921.- El caudal de los hijos (drama trágico). Madrid: Ed. Galatea (y Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 322, enero).
- 1.923.- Embrujamiento (drama trágico, póstumo). Madrid: Ed. Pueyo. (y Madrid: LA NOVELA TEATRAL, n.º 343, abril).

2. NARRATIVA

2.1. NOVELA - ENSAYO - COLECIONES DE CRÓNICAS - SEMBLANZAS Y ENTREVISTAS

-1907. Frente al mar. Madrid: EL CUENTO SEMANAL, n.º41, octubre.

-1907. La sangre de Cristo. Madrid: LA NOVELA CORTA n.º 248, 1920; Barcelona Ed. Laia, 1974.

-1910. Doña Mesalina. Madrid: Ed. Pueyo, 1920.

-1911. Las águilas. Madrid: Ed. Renacimiento; Madrid: Alianza Editorial, -1967 y Madrid: Editorial Calambur, 1991 de título Las águilas (De la vida del Torrero).

-1915. Ojo por ojo. Madrid: Yagües.

-1916. Cintas rojas. Madrid: LA NOVELA CORTA, n.º 41, octubre.

-1916. El luchador. Madrid: renacimento. Reeditada de Ed. Saltés, 1976.

-1917. Lo que confiesan los toreros. Pesetas, palmadas, cogidas y palos. Madrid: Ed. Renacimiento.

-1920. En la pendiente: Los que suben y los que ruedan. Madrid: Ed.Pueyo.

-1920. Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad. Madrid: Ed. Pueyo.

-1920. Vidas pintorescas. Gente graciosa y gente rara. Madrid: Ed. Pueyo.

2.2. RELATOS

_"El tesoro"

_"Reconciliación"

_"La vuelta del miedo"

_"La apuesta"

_"El charlatán"

_"El Jean y Loló"

_"Los enemigos"

_"El ladronzuelo"

_"La muerte del Tordo"

_"El paseo de Petronila"

_"El ojo"

_"Los perseguidos"

_"La justiciera"

_"Un hombre digno"

_"La fuente"

_"Vida nueva".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Nota: Existe la relación de periódicos de López Pinillos, que no hemos señalado aquí, por ofrecer una lista muy larga. Nos parece oportuno recordar que hemos presentado unos periódicos en la primera parte de este trabajo, para justificar los dos seudónimos artísticos que utilizó nuestro autor. En síntesis, de "EL GLOBO" a "EL HERALDO", la cronología es la siguiente:

1. EL GLOBO (1902-1903)
2. ESPAÑA (1904)
3. De EL LIBERAL de Bilbao al de Madrid (1906-1907)
4. EL HERALDO de Madrid (1908)-1918).

II. ESTUDIOS SOBRE LÓPEZ PINILLOS

CASTELLÓN, Antonio: "JOSÉ LÓPEZ PINILLOS", en El teatro como instrumento político en España (1895 - 1914). Madrid: Endymion, 1994, p. 149-166.

CEJADOR, Julio: Historia de la lengua y literatura castellanas, t. XII (1ª edición). Madrid: Gredos, 1920, pp. 208-209.

DÍEZ CANEDO, Enrique: Artículo de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. México: Joaquín Mortiz, 1968, t. II, pp. 188 y ss.

DOUGHERTY, Dru: El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), 1992, p. 21 (sólo señala a López Pinillos como autor de libros de entrevistas).

GARCÍA DE NORA, Eugenio. (1920): La novela española contemporánea vol. I, (2ª ed). Madrid: Gredos, 1979, pp. 261 y ss.

GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro social en España. Madrid: Taurus, 1962, pp. 89-93.

HOLLOWAY, Vance R.: "Canon and Reception: The Rural Dramas of José López Pinillos", en SOUTH CENTRAL REVIEW. The Journal of the South Central Modern Language Association. Texas A&M University
(Richard J. Golsan). Vol. 10, no. 4, Winter 1993, pp. 18-33.

MAINER, José-Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950). Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1972, pp. 89-120.

MAINER, José-Carlos: La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural. (3ª ed). Madrid: Cátedra, 1986, pp. 36; 68; 73; 74; 124 y 125.

PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍQUEZ, Milagros: Manual de literatura española, VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos. Pamplona: Cénlit, 1986, p. 591 y ss.

RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del Teatro Español- Siglo XX. (11ª ed.). Madrid: Cátedra, 1997, p. 61.

III. ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA SEMIÓTICA

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del duque de Rivas"(Departamento de Literatura, Universidad de Alicante), en ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA, n.º 1, 1982, pp. 225 - 247.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986.

ALBERICH, J. M y otros.: Historia de la literatura española: Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, Vol. II. Madrid: Cátedra, 1990.

ANGENOT, Marc: "Pour une théorie du discours social", en LITTERATURE, Université de Paris VIII, n.º 70, mai 1988, pp. 82-98.

ARTAUD, Antonin: Le Théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1938 (reed. "Idée", 1964; reed. "Folio Essais", 1985).

BARTHES, Roland: "Effet de réel" en Communications, 11, 1968, pp. 84-98.

BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología", en R. Barthes y otros: La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 17-69.

BARTHES, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, Roland y otros: Análisis estructural del relato. Barcelona: Ed. Buenos Aires, 1982, p. 9.

BARTHES, Roland: Ensayos críticos. Barcelona: Seix-Barral, 1983.

BARTHES, Roland: L'aventure sémiologique. París: Seuil, 1985.

BENAVENTE, Jacinto: El teatro del pueblo. Madrid: Lobr. De Fernando Fe, 1909.

BLANCO, Desiderio: Claves semióticas. Lima: Universidad, 1989.

BRECHT, Bertolt: Écrits sur le théâtre. Paris: L'Arche, 1963 (reed. 2 vols., 1972 y 1979).

BOBES NAVES, María del Carmen: "El comentario del texto dramático", en M. C. BOBES NAVES y otros: Teatro: Textos comentados. La Rosa de papel de D. Ramón del Valle-Inclán. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982.

BOBES NAVES, María del Carmen: "Introducción", en Hendricks O., William: Semiología del discurso literario. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1972.

BOBES NAVES, María del Carmen: Estudios de semiología del teatro. Valladolid: Aceña Editorial, 1987.

BOBES NAVES, María del Carmen: Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.

BOBES NAVES, María del Carmen: Semiología. Madrid: Editorial Síntesis, 1989.

BOBES NAVES, María del Carmen: "El discurso de la obra dramática:, en Estudios de literatura española delos siglos XIX y XX. homenaje a Juan María Díez Taboada. Madrid: CSIC, pp. 812-820.

BUENO Manuel: Teatro español contemporáneo. Madrid: Bibl. Renacimiento, 1909.

BUERO VALLEJO, Antonio: Tres maestros ante el público. Madrid, 1973.

BUSTILLOS, Eduardo: Campaña teatrales. Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1901.

CABALLERO, P.: Diez años de crítica teatral: (1907-1916). Madrid: apostolado de la Prensa, 1916.

CASTELLÓN, Toñi F.: El Significado de los Nombres (5.ª ed.). Barcelona: Ed. Sirio, 2002.

CITO ALBA, Manuel: Análisis de la semiótica teatral. Madrid: U.N.E.D., 1987.

CORVIN, Michael: "Approche sémilogique d'un texte dramatique. La Parodie de A. Adamov", en LITTERATURE, 9, 1973, pp. 86-100

CORVIN, Michael: "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", en Degrés, 13, 1978, pp. 1-17.

CUENCA, Francisco: Teatro andaluz contemporáneo. T. I. La Habana: Maza, Caso y Cía., 1937.

DUBOIS, Jacques: "Code, texte, métatexte", en LITTERATURE, n.º 12, Université de Paris VIII, déc. 1973, pp. 3-11.

ECO, Umberto: "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en José-María DÍEZ-BORQUE y L. GARCÍA LORENZO (editores): Semiología del teatro. Barcelona: Planeta, 1975.

EDWARDS, Gwynne: Dramaturgos en perspectiva: Teatro español del siglo XX (Versión española de A. R. Bocanegra; director: Dámaso Alonso). Madrid: Gredos, 1989.

ERTEL, Evelyne: "Éléments pour une sémiologie du théâtre", en Travail théâtral, n.º 28-29, jul.-déc. 1977, pp. 121-150.

FLORES GARCÍA, Francisco: El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades). Madrid: Ruiz Hnos., editores, 1914.

GAILLARD, Françoise: "Code (s) littéraire (s) et idéologie (quelques remarques)", en LITTERATURE n.º 12, Université de Paris VIII, déc. 1973, pp. 21-35.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: "Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)", en M. A. GARRIDO GALLARDO(editor): Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Madrid: C.S.I.C., 1984.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Cómo se comenta una obra de teatro. (Ensayo de Método). Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Contribución a la determinación del texto dramático: (drama y tiempo). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, Estomatología, 1991.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: Drama y tiempo: Drama y tiempo: dramatología, I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

GARCÍA BERRIO, Antonio: Significado actual del formalismo ruso. Barcelona: Planeta, 1973.

GARCÍA LORENZO, Luciano: El teatro español hoy. Barcelona, 1975.

GARCÍA LORENZO, Luciano: El personaje dramático. Madrid: Taurus, 1985.

GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro social en España (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962.

GARCÍA TEMPLADO, José: El teatro anterior a 1939. Madrid: Cincel, 1980.

GARIN MARTÍ, Felipe N.: El teatro español en su aspecto moral y religioso. Valencia: Impr. De Vicente Tarroncher, 1942.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: Los dramaturgos españoles contemporáneos. Valencia: Ed. Cervantes, 1917.

GREIMAS Algirdas Julien: Semántica estructural. Madrid: Gresos, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien,.y COURTÉS, J.: Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje, tomo II. Madrid: Gredos, 1991.

GREIMAS, Algirdas Julien: "Actants, Acteurs, Rôles, en C. CHABROL, Sémiotique narrative et textuelle, 1973.

GREIMAS, Algirdas, Julien: "Les actants, les acteurs et les figures", en C. CHABROL, Sémiotique narrative et textuelle, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien: Semántica estructural. Madrid: Gredos 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien: Du sens. París: Seuil, 1970.

GRIGNON, Claude: "Écriture littéraire et écriture sociologique", en LITTERATURE, Université de Paris VIII, n.º 70, mai 988 pp. 24-39.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: Teoría y praxis de semiótica teatral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.

HAMON, Philippe: "Pour un statut sémiologique du personnage", en LITTERATURE, n.º 6, mai 1972, pp. 86-110, reed. en Roland BARTHES y otros: Poétique du récit. Paris: Seuil, "Points", 1977, pp. 115- 180.

HAMON, Philippe: "Personnage et évaluation", en Texte et idéologie. Paris: PUF, 1984, pp. 103-217.

HELBO, André y otros: Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

HELBO, André: "Código y teatralidad", en J. M. DIEZ BORQUE: Semiología del tetro, 1975.

HJELMSLEV, Louis: Prolegómenos a una teoría del lenguaje (2.ª ed). Madrid: Gredos, 1980.

HO-SANG, Kang: Propuesta para un análisis estructural del teatro fantástico de Jacinto Crau (Tesis Doctoral presentada por el licenciado Kang Ho-Sang, bajo la dirección del Dr. D. José Antonio Pérez Bowie). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

JAKOBSON, Roman: Ensayo de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1981.

JANSEN, Steen: "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", en Langages. 1968, pp. 71-93.

JANSEN, Steen: "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un "mode" de genre dramatique et sur le Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello", en H. SCHMID y A. Van KESTEREN (eds.), Semiotics of Drama and Theatre, 1984, pp. 254-289.

LEENHARDT, Jacques: "Modèles littéraires et idéologie dominante", en LITTÉRATURE, n.º 12, Université de Paris VIII, déc. 1973, pp. 12-20.

LOTMAN, Y. M.: La estructura del Texto Artístico. Madrid: Istmo, 1978.

MORALES, A. y E. ROMMER: Psychologie de l'espace. Paris: Lasterman, 1972.

PAVIS, Patrice: "Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée", en Kodikas/Code, VII, 1/2, 1984, pp. 24-41.

PAVIS, Patrice: "La recepción del texto dramático y espectacular", en Discurso, 1 . Sevilla: Alfar, 1987, pp. 27-56.

PAVIS, Patrice: Problèmes de sémiologie théâtrale. Monréal: Press de l'Université de Québec, 1976.

PAVIS, Patrice: Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale. Lille: P.U. de Lille, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders: Obra lógico semiótica (versión española de Ramón Alcalde y Mauricio Prelovker, de Collected Papers; Cambridge, Harvard Univ. Press, 1931). Madrid: Taurus, 1987.

QUINN, M. L.: The semiotic stage. Prague schoo theater theory. Nueva York:

Peter Lang, 1995.

RASTIER, F.: Essais de sémiologie discursive. Mame, 1974.

ROBIN, Régine: "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture: le projet sociocritique", en LITTERATURE, Université de Paris VIII, n.º 70, mai 1988 pp. 99-109.

ROMERA CASTILLO, José: Semiótica literaria y teatral en España. Kassal: Reichenberger, 1988.

ROMERA CASTILLO, José: Literatura, teatro y semiótica. Madrid: UNED, 1999.

RUFFINI, F.: Semiotica del testo. L'esempio teatro. Roma: Bulzoni, 1978.

SAUSSURE, F.de: Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1966.

SCHMELING, M.: Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre. París: Lettres Modernes, 1982.

SCHEMID, H. y A. VAN KESTEREN (eds.): Semiotics of drama and theatre. New perspectives in the theory of drama and theatre. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984.

SOURIAU, E.: Les deux cent mille situations dramatiques. París: Flammarion, 1950.

TADEUSZ KOWZAN: Literatura, espectáculo. Madrid: Taurus, 1992.

TALENS, Jenaro y otros: Elementos para una semiótica del texto artístico: Poesía, narrativa, teatro, cine. Madrid: Cátedra, 19988.

TODOROV, T.: Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique. París: Seuil, 1973.

TODOROV, T.: Littérature et signification. Larusse, 1967.

UBERSFELD, Anne (1977): Semiótica teatral. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

VAN DIJK, T. A.: Texto y Contexto. Madrid: Cátedra, 1980.

IV. ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO Y LA LITERATURA EN GENERAL-OBRAS DE APOYO

AA. VV.: Un teatro de Arte en España (1917-1925). Madrid: 1926.

AA. VV.: Creación escénica y sociedad española (Ed. de Mariano de Paco; directores de la Colección: César Oliva y Mariano de Paco). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1998.

ALBAIGÉS OLIVART, José María: El gran libro de los nombres. Barecelona: Círculo de Lectores.

AMELL ALMA: La preocupación por España en Larra. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

AMORÓS, A. y J. M. DÍEZ BORQUE (Coords.): Historia del espectáculo en España. Madrid: Castalia, 1999.

ARAQUISTÁIN, Luis: La batalla teatral. Madrid: Ed. Mundo Latino; Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP) 1930.

BALCELLS, A. (dir.): Teoría y práctica del movimiento obrero español (1900-1936). Madrid, 1977.

BAROJA, PÍO: Desde la última vuelta del camino, t. III. Madrid: ed. Caro Reggio, 1982; (Barcelona: Ariel, 1983).

BEAUVOIR, Simone de: El segundo sexo, tomo II (Traducción de María Teresa López Pardina), Primera parte: "Formación", capítulo I: "Infancia". París: Gallimard, 1949.

BENAVENTE, Jacinto: El teatro del pueblo. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1909.

BENAVENTE, Jacinto: La malquerida (Ed. de Mariano de Paco citada). Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1992

BENAVENTE, Jacinto: Los intereses creados, (Ed. de F. Lázaro Carreter) Madrid: Cátedra, 1978.

BENAVENTE, Jacinto: Señora ama, en PACO, Mariano de: Jacinto Benavente. Señora ama. La malquerida. Madrid: Editorial Espasa- Calpe, 1992.

BENNASSAR, Bartolomé: La España del Siglo de Oro. Barcelona:

Editorial Crítica, 1983.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: La bodega.(1905) Madrid: Cátedra, 1998, (ed de Francisco Candet).

BOURNEUF, Roland: y Réal OUELLET: La novela (3.ª ed.). Barcelona: Ariel, 1983.

BRECHT, Bertolt: Escritos sobre teatro. Buenos Aires, E. Nueva Visión, 1982.

BUERO VALLEJO, Antonio: "El tintero. Un solo de saxofón.", en Carlos Muñiz: Las viejas difíciles. Madrid: Taurus, 1963, p. 53.

BUSTILLO, Eduardo: "¿Y esa gente nueva?" , en Campañas teatrales. Madrid: Editores Rivadeneyra, 1901, pp. 20 - 21.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1651): El alcalde de Zalamea (Ed. e Introducción de José María Díez Borque). Madrid: Castalia, 1990, Jornada 1.ª, pp. 186-187.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: El médico de su honra - El pintor de su deshonra. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

CAMBRIA, Rosario: Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX. Madrid: Gredos, 1974.

CAPEL, R. M.ª: El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930). Madrid, 1983.

CARR, Raymond: España 1808 - 1975. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, 9.ª ed.

CARR, Raymond: España: De la Restauración a la democracia, 1875 -1980 (6.ª ed.). Barcelona: Editorial Ariel, 1999, pp. 19 - 20

CARRIÓN, P.: Los latifundios en España. Su importancia, origen, consecuencias y solución. Madrid, 1932.

CASCÓN MARTÍN, Eugenio: Manual del buen uso del español. Madrid: Castalia, 1999.

CATÁLOGO GENERAL DE LA LIBRERÍA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA (1901-1930). (Autores), tomo III. M. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona, 1935, pp.

CATÁLOGO GENERALDE LA LIBERÍA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA (1930-1935) (Autores), tomo III. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona, 1935.

CEJADOR, Julio 1920: Historia de la lengua y literatura castellana 1908-1920, tomo XIII. Madrid: Gredos,1974.

CELA, Camilo José: (1942) La familia de Pascual Duarte. Barcelona: Destinolibro, 2000.

CELAYA, Gabriel: Trayectoria poética - Antología. Madrid: Editorial Castalia, 1993.

CELDRÁN GOMARIZ, Pancracio: Inventario General de Insultos. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

CELMA VALERO, María Pilar: Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de siglo. Estudio e Indices (1888-1907). Madrid: Ediciones Júcar,, 1991.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605): El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alba Libros, 1996.

CORREAS, Gonzalo: Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Madrid: Visor Libros, 1992.

COSSÍO, José María de: Los toros en la poesía (Antología) (3.ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe: 1959.

COSSÍO, José María de: Los toros. El torero, la crónica y el periodismo, tomo II. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

COSSÍO, José María de: Los toros. El torero. (La fiesta , el toro, la plaza y el toreo), tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

COSTA, Joaquín: "España como nación", en Ideario de Joaquín Costa, (textos recogidos y ordenados por José García Mercadal). Madrid: Afrodisio Aguado, 1964.

COSTA, Joaquín: Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p.172.

CRAIG, Edvard Gordon: Del arte del teatro. Buenos Aires, Hachette, 1972.

CHAVEZ NOGALES, Manuel: Juan Belmonte, matador de toros. Madrid. Ed. Estampa, (S-F), p. 93.

D'EAUBONNE, Françoise: "La época del ecofeminismo", en AGRA, María Xojé (comp.: Ecología y feminismo). Granada: Comares, 1998, p. 42.

DELIBES, Miguel: Las ratas. Barcelona: Destinolibros, 1995.

DÍAZ DEL MORAL, J.: Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Córdoba (antecedentes de una reforma agraria). Madrid, 1967.

DICENTA, Joaquín (1895): Juan José (Ed. de Jaime Mas). Madrid: Cátedra, 1982.

DOROTHY Knowles: La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Paris: Librairie E. Droz, 1934.

DOUGHERTY, Dru: "Talía convulsa, la crisis teatral de los años veinte", en Dru Dougherty y Robert Lima: Dos ensayos teatro español de los años veinte. Murcia: Universidad, 1984, pp. 85-155.

DOUGHERTY, Dru: "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo "Teatro de Arte" (1908-1911)", en Homenaje a Alonso Zamora Vicente, IV, Madrid, Castalia, 1994, pp. 177-191.

DOUGHERTY Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca (ed.): La renovación teatral española de 1900. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 1998.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: "El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", en El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias. Murcia: Universidad, 1993, pp. 133-156.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación. Madrid: Fundamentos, 1990.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: "La escena madriñeña entre 1900 y 1936: apuntes para una historia del teatro representado", ALEC, XVII, 1-3 (1992), pp. 75-86.

DOUGHERTY, Dru: VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición. Madrid: Fundamentos, 1997.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)/Tabapress, 1992.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca: "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la Página Teatral del Heraldo de Madrid (1923-27)", Siglo XX/20th CENTURY, 1-2 (1988-1989), pp. 47-56.

DOVAL, Gregorio: "Lengua y lenguaje", en Diccionario General de Citas. Madrid: Ediciones del Prado, 1994.

EL SOL, 12 de mayo de 1922.

ENRIQUE ALLER, D.: Las grandes propiedades rústicas en España. Efectos que producen y problemas jurídicos, económicos y sociales que plantean. Madrid, 1912.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique: Nuevo escenario. Barcelona: Lux, 1928.

FERNÁNDEZ, A. y otros: Ciencias Sociales. Geografía e Historia. Barcelona: Ediciones Vicens Vives, 1998.

FERNÁNDEZ, Pelayo H.: Estilística - Estilo - Figuras estilísticas - Tropos. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.

FRANCOS RODRÍQUEZ, José (1908): El teatro en España. Madrid: s. e., 1909.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: El teatro de Pedro Muñoz Seca (1900 - 1936) (Tesis Doctoral, tomo I), Valladolid, 29 de mayo de 1985.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936). Valladolid: Aceña Editorial, 1987.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: "El imposible vanguardismo en el teatro español", en Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (eds.): Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos. Madrid: Júcar, 1992,

pp. 127-148.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLORES, Fabián: CRÍTICA HISPÁNICA: El teatro español en el siglo XIX, Universidad de Valladolid, Vol. XVII, No. 1 (1995).

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLORES, Fabián: Cómo leer a Antonio Buero Vallejo. Madrid: Guías Ed. JÚCAR, 1992.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, Teresa: "La crítica teatral de Manuel Machado en La Libertad (1920-1926), Revista de Literatura, LIII, 106 (1991), pp. 535-554.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis: "El teatro del siglo XX: Problemas formales, sociales y existenciales", en Curso de literatura española. Orientación Universitaria. Madrid: Alhambra, 1978, pp. 183-210.

GARCÍA COLMENARES, Carmen y otras: El trabajo y la salud de las mujeres. Reflexiones para una sociedad en cambio. Ayuntamiento de Palencia: Cálamo, 2002.

GARCÍA DE NORA, Eugenio: La novela española contemporánea. Madrid: Gredos, 1979, vol. I, 2.ª ed. (1.ª ed., 1920).

GARCÍA DELGADO, J. L.: "La industrialización española en el primer tercio del siglo XX", en AA. VV.: Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. Tomo XXXVII (Dir. J. M. Jover Zamora). Madrid, 1984.

GARCÍA LORCA, Federico: (1910) Los sueños de mi prima Aurelia; (1933) Bodas de sangre; (1934) Yerma; (1936) La casa de Bernarda Alba, en Obras Completas, t. II (Ed. de Juan Bravo). Madrid: Aguilar, 1988.

GARCÍA PAVÓN, Francisco: Teatro Social en España (1895-1962).. Madrid: Taurus, 1962.

GARCÍA TEMPLADO, José: El teatro anterior a 1939. Madrid: Editorial Cincel, 1980.

GENETTE, Gerard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982 (Trad. esp.: Madrid: Taurus, 1989).GENETTE, Gerard: La obra del arte I: Inmanencia y

transcendencia.(trad. de Carlos Manzano; Colección dirigida por Antonio Vilanova). Barcelona: Editorial Lumen, 1997.

GENETTE, Gerard: La obra del arte, II: La relación estética (Trad. de Juan Vivanco). Barcelona: Lumen, 2000.

GIRARD, G.; OUELLET, R. y C. RICAULT: L'univers du théâtre. Paris: PUF, 1978.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: Los dramaturgos españoles contemporáneos. Valencia, 1917.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis: La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. Nueva York, 1975.

GOYTISOLO, Juan: Pueblo en marcha, en Obras completas, tomo II Relatos y Ensayos. Madrid: Aguilar, 1977, p.723.

GOYTISOLO, Juan: Juegos de manos. Barcelona: Destino, 1995.

GRANJEL, Luis S.: Maestros y amigos de la Generación del Noventa
y ocho. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p 201

GRANJEL, Luis, S.:Maestro y amigos de la generación del 98. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1981.

GUELLOUZ, S.: "Aux frontières du genre: le théâtre", Le dialogue. Paris, PUF, pp. 59-66.

HEIDEGGER, Martin (1935): "L'origine de l'œuvre d'art", en Chemins qui ne mènent nulle part (trad. De Wolfgang Brokmeier). Paris: Gallimard, 1962.

HERNÁNDEZ, Miguel (1935): Los hijos de la piedra, en Obra Completa, tomo II (edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany). Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

HERNÁNDEZ, Miguel (1937): El labrador de más aire. Madrid: Cátedra, 1997.

HERRERO VECINO, Carmen: La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna. United States of América: Society of Spanish and Spanish American Studies,

1995.
HORMIGÓN, Juan Antonio:
.....
.....1972, p. 16 .
HORMIGÓN, Juan Antonio (1991): Trabajo dramatúrgico y puesta en escena. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1982.
HORMIGÓN, Juan Antonio: Teatro, realimo y cultura de masas. Madrid, 1974.
HORMIGÓN, Juan Antonio: Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
HUBERT, Marie - Claude: Le théâtre. Paris: Armand Colin, 1988.
IBSEN, Henrik (1878): Casa de muñecas. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
IGLESIAS POSSE, Pablo: "Enquête sur l'anticlericalisme et le socialisme", en Le mouvement socialiste, n.º 108, 15 de noviembre de 1902, pp. 2043-2044.
INGARDEN, Roman: "Les fonctions du langage au théâtre", en Poétique, n.º 8, 1971, pp. 531-538.
IXART, Joseph: El arte escénico en España. Barcelona, 1894, pp. 245-246.
JEREZ FARRÁN, Carlos: "Decadencia y revitalización en el teatro español de los años veinte", Estreno, 17, (1991), pp. 25-33.
JOVER ZAMORA y otros: España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX). Madrid: Ed. Debate, 2000. (Edición a cargo de Isabel Belmonte LÓPEZ).
JUAN SENDER, Ramón, El lugar de un hombre. Barcelona: Destino (8.ª ed.), 1997.
JUTGLAR, Antoni: La sociedad española contemporánea. Ensayo de aproximación a una problemática polémica. Madrid (Barcelona): Guadiana de Publicaciones, 1973.
KAFKA, Franz (1926): El proceso (Se publica en 1926 en Berlín, siete años después del estreno de La red. de López Pinillos (Traducción de Felin Formosa). Barcelona: Ediciones B, 1995.

LA TRIBUNA, 30 de marzo de 1918.

LABOV, William: "Introducción", en Modelos sociolingüísticos. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 23-28.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: "El sabor de la historia", en La generación del noventa y ocho. (3.ª edición). Madrid: "Col. Austral", 1956, pp. 46 -47.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: "La espiritualidad del pueblo español", en Palabras menores. Barcelona: Barna, 1952, p. 99.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1984): "La prosa de El Quijote". Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, pp. 113-29.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "Directores y actores, en Blanco y Negro, n.º 3677, 17-XII-1989, p. 14.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "La teatralidad", en Blanco y Negro, n.º 3679, 31-XII-1989, p. 12.

LOCKE, John: Ensayo sobre el gobierno civil (2.ª ed.). Buenos Aires: Aguilar, 1960.

LUQUE MENDOZA, Susana: "La lengua como instrumento de comunicación", en Alcoba Rueda, Santiago y otros: La expresión oral. Barcelona: Editorial Ariel, 2.000., p. 28.

MACHADO, Antonio y Manuel: Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Madrid: Espasa, 1969 (3ª ed.).

MACHADO, Antonio: "Carta", en ESPAÑA PEREGRINA. Nº 1 febrero de 1940.

MADARIAGA, Salvador de: España. Ensayo de historia contemporánea. Madrid, 1979 (3.ª edición).

MAETERLINCK, Maurice (1890): La intrusa, en La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul. (ed. de Ana González Salvador; traducción de María Jesús Pacheco) Madrid: Cátedra, 2000.

MARAVALL, José Antonio: Estado moderno y mentalidad social, I. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel: La burguesía conservadora (1874-1931). Madrid: Alfaguara / Alianza Universidad,

1974.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel: Historia de España: Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931). Madrid: Alianza Editorial, 1991 (dirigida por Miguel Artola).

MARTÍNEZ ESPADA, Manuel: "Musa revuelta", en Teatro contemporáneo. (Apuntes para un libro de crítica), Madrid: Librería. De Fernando Fe, 1900, pp. 249 - 255.

MARTÍN-RETORTILLOY BAQUER, Sebastián: Joaquín Costa. Reconstitución y europeización de España y otros escritos. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.

MARVAUD, A.: La cuestión social en España. Madrid, 1975 (Edición a cargo de J. M. Borrás y J. J. Castillo).

MARX, Karl / Friedrich ENGELS (1848): Manifiesto del Partido Comunista. Madrid: Utopías-Nuestra Bandera, 1998 (Pr. Fernández Buey, Francisco. Nota: Para leer el Manifiesto Comunista / Prólogo de Fernández Buey: "Una lectura del Manifiesto Comunista ", por Juan Ramón Capella).

MÁS FERRER, Jaime: Vida, teatro y Mito de Joaquín Dicenta. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación provincial de Alicante, Serie I, n.º 39, 1978.

MEDIO, Dolores (1952): Nosotros, los Rivero. Barcelona: Destino, 1992.

MELCHINGER, S.: El teatro en la actualidad. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1958.

MESA, Enrique de: Apostillas a la escena. Madrid: Renacimiento, 1929.

MEYERHOLD, Vsevolod E.: Teoría teatral: Caracas: Ed. Fundamentos, 1975.

MILL, John Stuart: "La sujeción de la mujer", en Essays on equality. Law and Education. Collected Works, vol. XXI, University of Toronto Press y Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 271-272.

MIR, Miguel: "Prólogo", en Vocabulario de refranes y frases proverbiales. (Prólogo de Miguel Mir, ed. De Víctor

Infantes). Madrid: Visor Libros, 1992, (p. V).

MIRANDA POZA, José Alberto: "El léxico de germanía en Rinconete y cortadilo", en ANUARIO DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL, SEK, 5, 1999 (pp. 237-249).

MOLERO MANGLANO, Luis: Teatro español contemporáneo. Madrid: Editora Nacional, 1974.

MONLEÓN, José: Treinta años de teatro de la derecha. Barcelona, 1971.

MONLEÓN, José: El teatro del 98 frente a la sociedad española. Madrid, 1975.

MORI, Arturo: El teatro. Autores, comedias y cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920). Madrid: Editorial Reus, s. f. [1920].

MUSSET, Alfred de: Théâtre complet. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1990.

NAPAL, Jorge: NUEVA CULTURA, 5, junio-julio, 1935,. nº 441, 1 de abril de 1970, pp. 4-5.

NOTHOMB, Amélie: Mercure. Paris:Éditions Albin Michel, 1998.

NUEZ, Sebastián de la, y otros: Cartas del archivo Galdós. Madrid: Taurus, 1967.

OLIVER, Federico: Los semidioses, en AMORÓS, Andrés: Joaquín Dicenta-Federico Oliver. Juan José. Los semidioses (Introducción de Antonio Fernández Insuela, con motivo del 125 aniversrio del nacimiento de Federico Oliver) Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José: España invertebrada: Bosquejos de Algunos Pensamientos Históricos (Ed. de "Diálogos con la Luna" revisada por Miguel Millán Chaparro). Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones 1999.

ORTEGA Y GASSET, José: Idea del teatro (3.ª ed.). Madrid: Revista de Occidente, 1977.

ORTEGA Y GASSET, José (1982): Ideas sobre el teatro y la novela

(Colección editada por Paulino Garagorri. Nuevas ediciones revisadas y ampliadas con textos inéditos). Madrid: Revista de Occidente/ Alianza Editorial, 1999.

PACO, Mariano de: "El drama rural en España", en Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras, XXX, 1-2, Curso 1971-1972, pp. 141-170.

PACO, Mariano de; y OLIVA, César (directores): Creación escénica y sociedad española (Ed. de Mariano de Paco) . Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad, 1998.

PALANT, P.: Teatro: el texto dramático. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

PATTISON, Walter: El naturalismo español: historia externa de un movimiento. Madrid: Gredos, 1969; Rafael Péas de la Debesa, en "Zola y la literatura española finisecular" Hispanic Review, 39, 1971, pp. 49-60.

PAVIS, Patrice: "Remarques sur le discours théâtral", en Degrés, n.º 13, printemps, 1978, pp. h-h10.

PEREDA, José María: El buey suelto... Buenos Aieres: Editorial Sopena Argentina, 1878.

PÉREZ DE AYALA, Ramón: Ante Azorín. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1964, pp. 15; 21-22 (Ed. Recogida, ordenada y prologada por Joe García Mercadal).

PÉREZ DE AYALA, Ramón: Las Máscaras. Madrid: Renacimiento, 1924. Recogido en Obras completas, III, Madrid: Aguilar, 1962.

PÉREZ GALDÓS, Benito: Doña Perfecta, en La Novela Teatral, n.º 53, Madrid: 1917.

PÉREZ GALDOS, Benito: Nuestro Teatro. Obras inéditas, vol. V (Alberto Ghiraldo, ed.). madrid: Renacimiento, 1923.

POYÁN, Daniel: Enrique Gaspar, tomos I y II, Madrid: Gredos, 1959.

PRATS, J., y otros: "La irrupción del Marxismo", en Historia del mundo contemporáneo. Madrid: Anaya, 2000, pp. 126-127.

RAMONEDA, Arturo de: Antología de la Literatura española del

siglo XX. Madrid: SGEL - Educación, 1996.

RICO, Francisco: "La evolución del naturalismo en la novela y en el teatro", en RICO, Francisco y José-Carlos MAINER: Historia y crítica de la literatura española. Barcelona: Ed. Crítica, 1979, pp. 188-197.

RIQUELME POMARES: Jesucristo: El teatro de Miguel Hernández. (Las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bólicas). Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990.

RIVAS QUINTAS, Eligio: Onomástica. Persoal do noroeste hispano. Lugo: Ed. Alvarellos, 1991.

ROJAS, Fernando de(1499-1502): La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 74.

ROUBINE, J. J.: Introduction auz grandes théories du théâtre. París: Bordas, 1990.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: Ideología y teatro en España (1890-1900). Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, 1982.

RUIZ CONTRERAS, Luis: Día tras día. (Correspondencia particular: 1908-1922). Madrid: Aguilar, 1950.

RUIZ CONTRERAS, Luis: Medio siglo de teatro infructuoso. Madrid. Soc. Esp. De Librería, 1930.

RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900). Madrid: Cátedra, 2000.

SALPADO José-Luis: "¿Por qué se parecen todos los dramas rurales?", EL HERALDO de Madrid, 16-IX-1929, p. 6

SÁNCHEZ, José A. (ed.): La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Madrid: Akal, 1999.

SANDISON, David: Che Guevara. Ediciones B, Grupo Zeta.

SARTRE, Jean-Paul(1944): "Le style dramatique", en 1973, pp. 22-50.

SARTRE, Jean-Paul (1960): "Théâtre épique et théâtre dramatique", en 1973, pp. 104-151.

SARTRE, Jean-Paul: Un théâtre de situations. París: Gallimard, 1973.

SASSONE, Felipe: La rueda de mi fortuna. (Memorias). Madrid. Aguilar, 1968.

SASSONE, Felipe: El teatro, espectáculo literario. Madrid: CIAP, 1931.

SCHLZ-BUSCHHAUS, Ulrich "Prólogo", en TORO, Alfonso de: De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España. Madrid: Iberoamérica, 1998, p. 15.

SOURIAU, Etienne: Les deux-cent mille situations dramatiques. Paris: Flammarion, 1950.

SZONDI, Peter: Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino, 1994.

TARRIDA, Joan: El siglo XX. Memoria de nuestra época (1930-1939). Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1957 (2.ª ed. ampliada, 1968).

TORRES NAHARRO, Bartolomé: El teatro en España. Palma de Mallorca: Olañeta, 1994.

TRÍAS VEJARANO, Juan: " Pi y Margall: un federalismo casi olvidado", en EL MUNDO, Año XIII, Número 4382, Jueves, 29 de noviembre de 2001, pp. 16-17.

UBERSFELD, Anne: Lire le Théâtre, I. Paris: Editions Sociales, 1978.

UBERSFELD, Anne: L'école du spectateur: Lire le théâtre, II. Paris (Berlin): Editions Sociales, 1996.

UBERSFELD, Anne: Lire le théâtre III: Le dialogue de Théâtre. Paris: Editions Berlin, 1996.

UBERSFELD, Anne: L'Objet théâtral. C.N.D.P., 1978.

UBERSFELD, A. y BANU G.: L'espace théâtral. C.N.D.P., 1979.

UNAMUNO, Miguel de: Théâtro. Barcelona: Juventud, 1954 (Teatro español, siglo XX).

UNAMUNO, Miguel de (1895): En torno al casticismo. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

UNAMUNO, Miguel de (1899): "La muerte del 'Aceitunero'", en

Obras Completas, tomo VII, p. 956.

UNAMUNO, Miguel de (1913): Del sentimiento trágico de la vida. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

UNAMUNO, Miguel de: "Mi querido Ortega", en Epistolario completo Ortega - Unamuno. Madrid: Ediciones El Arquero, 1987, p.93.

UNAMUNO, Miguel de: Recuerdos e intimidades. Madrid: Ed. Tebas, 1975.

UNAMUNO, Miguel de: "La regeneración del teatro español" [La España Moderna, tomo 91, julio 1896, pp. 5-36, recogido en (ed.), La renovación teatral española de 1900. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 1998, pp. 151-175.

VALLE-INCLÁN, Ramón M.ª del: Luces de Bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pp. 4; 127.

VICENS VIVES, Jaime: Historia social y económica de España y América, vol. V. Madrid, 1958.

ZOLA, Emile: "El naturalismo en el teatro", en El Naturalismo. Barcelona: Península, 1972, pp. 109-146.

V. DICCIONARIOS

ALVAR EZQUERR, Manuel (dir.): Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Barcelona: Bibliograf-Vox, 1998 (1.ª ed.).

BARTHES, Roland:Dictionnaire Hachette: langue, encyclopédie, noms propres. París: Hachette, 1980.

COTTERELL, Arthur: Enciclopedia de Mitología (Nórdica - Clásica - Céltica) (Título original: The Encyclopedia of Mythology, ed. ANNES PUBLISHING LIMITED, 1996) Versión española, ed. CENTRALIBROS H., 1998 [Traducción: Joana Delgado (Clásica); Equipo Tres (Céltica); Rafael Claudín (Nórdica)].

Diccionario Enciclopédico Espasa - Tomo I. Madrid: Espasa - Calpe, 1996.

DUCROT, Oswald: y SCHAEFFER, Jean-Marie: Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje (versión española de M.ª del Carmino Girón Teresa, M.ª Rodríguez; Marta Tordesillas). Madrid: Arrecife Producciones, 1998.

Enciclopedia Universal Ilustrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

ETXABE DÍAZ, Regino: Gran diccionario de REFRANES. (Ed. De Enrique Vicién Mañé). Barcelona: SPES EDITORIAL, 2001.

GÓMEZ GARCÍA, M.: Diccionario de teatro. Madrid: Akal, 1997.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1986): Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II. Madrid: Gredos, 1991.

LÁZARO CARRETER, Fernando: Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1977 (3.ª ed.).

MOLINER, MARÍA: Diccionario de Uso del Español. Madrid: Gredos, 1998.

PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1996, (2.ª reimpr.).

Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española (Tomo I). Madrid: Espasa-Calpe, (Vigésima segunda edición) 2001.

SANZ GARCÍA, Gregorio: Diccionario Universal de efemérides de escritores (de todos los tiempos). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

SAVARESE, N.: Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale. Florencia: La Casa Usher, 1983.

SEÑOR GONZÁLEZ, Luis: Diccionario de Citas. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 2000.