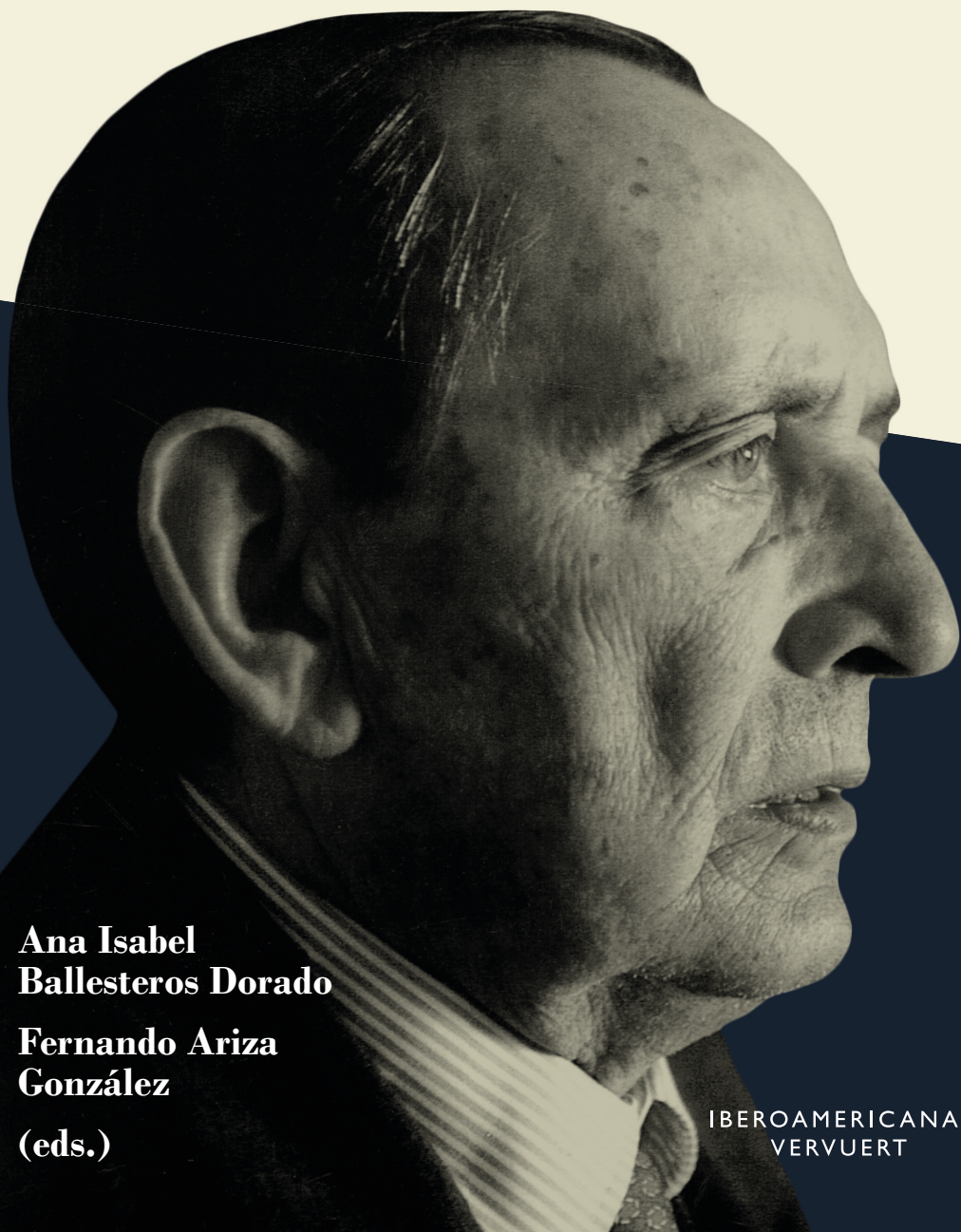


# Miguel Delibes

## Encuadres y figuras en una España cambiante



**Ana Isabel  
Ballesteros Dorado**

**Fernando Ariza  
González**

**(eds.)**

IBEROAMERICANA  
VERVUERT

**Miguel Delibes**  
**Encuadres y figuras en una España cambiante**

**ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO**  
**FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ (EDS.)**



**MIGUEL DELIBES**

**Encuadres y figuras en una España cambiante**

**ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO  
FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ (EDS.)**



**IBEROAMERICANA — VERVUERT — 2024**



La publicación de este libro se hizo posible gracias a una ayuda económica de la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities al grupo de investigación TESTAF.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.cedro.org](http://www.cedro.org); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2024  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024  
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-411-1 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-542-6 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-543-3 (ebook)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968695433>

Depósito legal: M-311-2023

Ilustración: © Fundación Miguel Delibes. AMD 120,183.  
Diseño de cubierta: Rafael Carmona

Impreso en España

# ÍNDICE

<b>Ana Isabel Ballesteros Dorado. Fernando Ariza González.</b> Introducción .....	9
--	---

## CERCA DE MIGUEL DELIBES

<b>Elisa Delibes.</b> Brevísima nota sobre mi padre, Miguel Delibes.....	15
<b>Ana María Freire.</b> Cinco horas con Miguel Delibes.....	19

## LA NATURALEZA Y EL LENGUAJE

<b>Pilar Fernández Martínez.</b> Miguel Delibes: el nombre exacto de las cosas .....	29
<b>Fernando Ariza González.</b> Evolución del tratamiento de la fauna y flora en las novelas rurales de Miguel Delibes .....	51

## LA VIDA ESPAÑOLA

<b>Ana Isabel Ballesteros Dorado.</b> La sociedad franquista se sienta a la mesa. La familia reunida en <i>El príncipe destronado</i> y en <i>La guerra de papá</i> .....	93
<b>Milagrosa Romero Samper.</b> La guerra (fría) de papá. Lecturas de <i>El príncipe destronado</i> a tenor del contexto histórico.....	143

## PINTURA Y LITERATURA

<b>María Jesús Aparicio González.</b> Analogía pictórica de la figura femenina en las novelas de Miguel Delibes .....	163
---	-----

<b>María Solano Altaba. Unas palabras finales .....</b>	<b>193</b>
Sobre los autores.....	195

# INTRODUCCIÓN

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO  
FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ

Un autor de la talla de Miguel Delibes presenta numerosas dimensiones dignas de estudio y de recuperación. Entre la bibliografía en torno a su figura que crece a diario, sin embargo, quedan diferentes aspectos en los que ahondar. Le acompaña un signo de los clásicos, esto es, una riqueza intrínseca que permite también una gran variedad de enfoques y una repercusión en los lectores con poder para saltar de una generación a las siguientes.

En este libro han procurado abordarse algunas de las vertientes más significativas de su actividad, sin olvidar la humana. De ahí que el volumen se inicie con una breve reseña biográfica de la presidenta de la Fundación Miguel Delibes y con los recuerdos conservados, a propósito de una entrevista, por la catedrática de Literatura Española de la UNED Ana María Freire.

Los asuntos y motivos desplegados en la obra creativa, periodística y ensayística de Miguel Delibes participan, en síntesis, de dos grandes temas: el reflejo de la sociedad española de su tiempo y la relación entre el ser humano y la naturaleza. Los rasgos de universalidad que uno y otro ofrecen dentro de su producción seguirán permitiendo nuevos análisis desde distintas perspectivas. En este volumen han procurado tratarse cuestiones concretas ausentes en trabajos anteriores o que permitían mayor grado de profundización.

Un aspecto temático que trasciende la narrativa de Delibes es el tratamiento de la naturaleza y el mundo rural, que aparece tanto en su obra ficcional como en sus libros cinegéticos y ensayos, entre los que destaca su discurso de recepción en la Real Academia Española por su carácter programático. De hecho, la exactitud en las denominaciones inicialmente parecía afán de concreción o gusto por la descripción, pero con el tiempo pasó a demostrar un sentido conservacionista, tanto de la flora y fauna hispánica, como del estilo de vida rural. En su capítulo, Pilar Fernández Martínez, una de las mayores expertas en el léxico de Miguel



Delibes, se centra en su primer libro venatorio: *La caza de la perdiz roja*. En su estudio, ha constatado la precisión de las palabras descriptivas y descriptoras de la realidad, tanto en lo referido al léxico ceñido al mundo rural y de caza como a los términos comunes con acepciones concretas a estas realidades. El trabajo desarrolla de una manera ejemplar lo que se ha llamado *léxico diferencial*, esto es, voces no incluidas en diccionarios académicos, pero de uso habitual en ciertos contextos.

Fernando Ariza, por su parte, ha analizado la presencia de animales y plantas en tres novelas suyas: *El camino*, *Las ratas* y *Los santos inocentes*. Mediante un estudio comparativo de tres periodos distantes en la novelística delibesiana, ha podido comprobar que, según aumentaba su interés ecológico, también crecía la concreción y riqueza de la flora y la fauna descrita en sus novelas. Otro resultado de este capítulo es descubrir que, desde sus orígenes como escritor, la naturaleza aparece en su obra ajustada a los ecosistemas en los que tiene lugar, y estos son tan diversos como la montaña santanderina, la estepa castellana y la dehesa extremeña.

En cuanto al reflejo de la sociedad española, se ha elegido *El príncipe destronado* como ejemplo sumario y particularmente representativo. Se examina la novela y se compara en sus semejanzas y divergencias con la versión cinematográfica por lo que respecta a los personajes y las relaciones establecidas entre sí, y se señalan los paralelismos trazados por el propio Delibes entre las situaciones familiares y las situaciones sociopolíticas de la España franquista, cometido realizado por Ana Isabel Ballesteros Dorado. Pero, además, han intentado completarse las aproximaciones realizadas hasta la fecha generalmente por críticos y teóricos de la literatura. Por este motivo, se ha incorporado el estudio de una historiadora especializada en el franquismo como Milagrosa Romero Samper, gracias a la cual han podido identificarse y, por tanto, interpretarse con mayor rigor diversos elementos que sitúan la acción en un contexto nacional e internacional concreto, subrayan determinados rasgos de los personajes y también distancian la propuesta novelística de la adaptación audiovisual.

El capítulo recogido en la parte «Pintura y literatura» supone un examen novedoso de una vertiente apenas estudiada de Miguel Delibes y que conecta con una carencia que el propio autor menciona en el capítulo de Ana María Freire: juzgaba poco revisada su actividad de dibujante y caricaturista, tarea que solo un experto en Bellas Artes como María Jesús Aparicio González podía afrontar y cuya primicia se presenta aquí. Así mismo, el trabajo precisa la conexión entre los retratos literarios del novelista y las tendencias pictóricas del siglo xx.

Para cerrar el volumen, las palabras de la profesora de Periodismo y Comunicación y directora de la revista *Hacer Familia*, María Solano Altaba, suponen un testimonio abarcador del impacto de las más conocidas obras de Delibes en un grupo importante de lectores a lo largo de los años.



Cerca de  
Miguel Delibes



# BREVÍSIMA NOTA SOBRE MI PADRE, MIGUEL DELIBES

ELISA DELIBES

Soy la hija número cuatro de Miguel Delibes.

No me resulta fácil hablar de mi padre porque cualquier registro que adopte me parece inapropiado, no quiero ser sensiblera ni graciosa ni muy benévola ni muy dura... pero hay un hecho que me da cierta autoridad y es que viví a su lado durante cincuenta y nueve años, desde que nací hasta que él murió; además he leído con interés prácticamente toda su obra y he sido profesora de Lengua y Literatura a lo largo de treinta y cinco años.

Mi pretensión es realizar un rápido recorrido que resuma la vida y la obra de mi padre.

Miguel Delibes nace en Valladolid en una bonita casa frente al Campo Grande. Era el tercer hijo de Adolfo y de María. Un año antes había nacido Concha, dos antes Adolfo, luego vendrían cinco hermanos más: José, Federico, Luisa, Manuel y Ana. El padre era profesor en la Escuela de Comercio y la madre ama de casa. Los hermanos varones iban al Colegio de Lourdes y las niñas a las Dominicas Francesas. A los hermanos Delibes les gustaba mucho jugar al fútbol. Eran socios del Real Valladolid y se sabían de memoria la alineación de distintos equipos y los triunfos y anécdotas de todas las jornadas futbolísticas. Cuando el Valladolid jugaba fuera rezaban para que venciera, cuando lo hacía en casa les bastaba con sus voces de ánimo.

Todos los hermanos iban los fines de semana al cine a una sesión doble; veían una de risa y otra del Oeste. Su padre les enseñó a practicar muchos deportes. Para que aprendieran a nadar, les tiraba con una cuerda a una poza y les decía: «Bracea, bracea, bracea, bracea...» y en cuatro días sabían hacerlo solos; a montar en bici: «No mires a la rueda, la cabeza erguida...». La bicicleta se convirtió en la mejor compañía para los Delibes durante años y años, la utilizaban para todo, era impensable concebirlos por separado. A los varones les enseñó a cazar. Todas estas aficiones, el cine, la natación la bici, la caza que Delibes aprendió de niño, las conservó de adulto

y a los setenta años escribió un libro muy divertido, *Mi vida al aire libre*, en el que recordaba todos los deportes que había practicado desde niño, animado por su padre, «sin haber llegado a triunfar en ninguno».

El amor a los deportes iba, por supuesto, emparejado con el amor a la naturaleza y si Delibes se convirtió en un famoso conservacionista era porque deseaba que tanto él como sus descendientes pudieran seguir disfrutándola. Cuando su padre muere, Delibes escribe a su editor y amigo José Vergés y le dice:

Querido José:

Solo unas líneas para comunicarte que anteayer falleció mi padre en Molledo Portolín, pueblo donde nació y donde yo ambienté *El camino*. Puedes imaginar mi tribulación con solo saber que *él* me enseñó a amar todo lo que en el mundo es más digno de amarse...

Lo más digno de amarse era, claro, la naturaleza, que se convirtió en un tema recurrente en su obra.

Delibes no recordaba, sin embargo, su infancia como una época feliz, ya que le amargó su obsesión por la muerte, el desasimiento de sus seres queridos. El tema de la muerte es otra constante en su obra.

En 1936, cuando termina el bachillerato en el colegio, comienza en España la Guerra Civil. Ni Delibes ni sus amigos pueden seguir estudiando porque se cierra la universidad. Tampoco pueden ir a la guerra porque son pequeños. Pasan dos años y entonces sí que les dejan alistarse en la Marina y participar en la guerra como voluntarios. Delibes decía que esos meses que pasó en el crucero Canarias creció quince centímetros y cuando volvió a casa sus padres no podían creer lo que veían.

Acabada la guerra, vuelve a Valladolid y se hace novio de Ángeles. En una entrevista larga que le hicieron cuando ya era adulto, recuerda así ese momento: «En el cuarto banco saliendo desde la casita de los guardas, un 6 de septiembre de 1939 me hice novio de Ángeles. Nos pasábamos las horas en un banco del Campo Grande mirándonos a los ojos, hermosa actividad, hoy incomprendida».

Seis años más tarde, Ángeles se convertiría en su mujer y madre de sus siete hijos. No se separarían hasta su muerte.

Con tres años de retraso comienza sus estudios universitarios: Derecho y Comercio. Para ganar dinero, entra a trabajar como dibujante y caricaturista en el periódico de su ciudad *El Norte de Castilla*, y con solo veintidós años ya era abogado, economista y periodista. Poco después ganó una oposición

para ser profesor en la Escuela de Comercio. Ya tiene dos trabajos y puede casarse con Ángeles. Él tenía veinticinco años, ella veintitrés... En seguida tuvieron su primer hijo y Miguel Delibes se pone a escribir su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, para presentarla al Premio Nadal, un certamen que había nacido cuatro años antes y tenía mucho prestigio. Solo les cuenta que va a concursar a Ángeles y a sus padres. Un día 6 de enero de 1948 por la noche, mientras trabajaba en el periódico, se enteró de que era el ganador y se fue corriendo en bici a su casa a contárselo a su mujer. Se emocionaron muchísimo y animados por su suerte empezaron rápido a tener muchos más hijos: Ángeles, Germán, Elisa, Juan, Adolfo y Camino.

Miguel continuó escribiendo muchas más novelas: *El camino*, *La hoja roja*, *Cinco horas con Mario*, *Los santos inocentes*, *Señora de rojo sobre fondo gris*, *Mi vida al aire libre*, *El disputado voto del Sr. Cayo...*, y juntos empezaron a viajar por países lejanos donde sus obras se traducían, daba conferencias en universidades prestigiosas... La vida les iba muy muy bien... aunque él seguía pensando en la muerte y otras tristezas.

A los cincuenta años le hicieron académico, una distinción muy importante, porque solo hay cuarenta y cuatro académicos vivos y solo si alguno muere pueden nombrar a otro nuevo. Nos pusimos muy contentos, pero al año siguiente murió Ángeles, su mujer, víctima de un tumor cerebral. Miguel Delibes, conmocionado, herido, pensó que nunca más iba a volver a escribir, ni a cazar, ni a montar en bici... Además, su familia ya no era tan grande ni tan animada: cuatro de sus hijos nos habíamos casado, los otros tres eran pequeños y él tenía que ocuparse de su educación.

Unos años después se recuperó, volvió a escribir, volvió a montar en bici, a cazar y a pescar, y además muchas de sus novelas se convirtieron en películas y en adaptaciones teatrales de gran éxito de crítica y público.

Cuando ya tenía setenta y siete años escribió una obra importante, la última, *El hereje*, y antes de que la pudiera ver en los escaparates de las librerías, cayó enfermo con un cáncer de colon, le operaron y ya nunca volvió a ser el mismo. Nos lo cuenta así en un breve texto, preámbulo de su obra completa (2007):

El escritor Miguel Delibes murió en Madrid el 21 de mayo de 1998, en la mesa de operaciones de la clínica de La Luz. Esto es, los últimos años literariamente no le sirvieron de nada [...]. En el quirófano entró un hombre inteligente y salió un lerdo. Imposible volver a escribir. Lo noté enseguida. No era capaz de ordenar mi cerebro. La memoria me fallaba y me faltaba capacidad para concentrarme.



Murió a los ochenta y nueve años. Su ciudad, Valladolid, le acompañó conmovedoramente en su último viaje, le valoró y le lloró. Nosotros, sus hijos, también.

Un año después de su muerte se creó la Fundación Miguel Delibes que presido.

# CINCO HORAS CON MIGUEL DELIBES

ANA MARÍA FREIRE<sup>1</sup>

El título de este trabajo es un guiño al de una de las obras más conocidas de Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, y de ningún modo una referencia exacta a lo que voy a contar. Porque las horas con Miguel Delibes a las que me voy a referir fueron, en un sentido, muchas más y, en otro, alguna menos: las de la mañana del 16 de octubre de 1998, víspera del setenta y ocho cumpleaños del novelista. En todo caso, las de la cara desconocida de un proyecto inolvidable.

## EL PROYECTO Y LA ENTREVISTA

Todo había empezado meses atrás, cuando Amparo Medina Bocos y yo decidimos preparar un trabajo en soporte audiovisual, que una vez terminado se tituló *La obra literaria de Miguel Delibes*<sup>2</sup>, para el que queríamos contar con la participación del «protagonista».

De lo que ahora hablaré no es, por lo tanto, de las obras literarias de Delibes, que se analizan en ese trabajo, sino de la prehistoria, de la historia y del colofón de aquel proyecto.

Amparo, amiga de Elisa Delibes, hija del novelista, hizo la consulta necesaria para saber si nos concedería una entrevista, a lo que Miguel Delibes generosamente aceptó, poniendo únicamente dos condiciones: que esa grabación no tuviera una finalidad comercial, sino cultural, y que le enviásemos de antemano las preguntas que queríamos hacerle.

Dicho y hecho: nos pusimos a trabajar en el guion, a redactar el texto de la locución, a señalar imágenes que considerábamos que debían apa-

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0001-6091-4427.

<sup>2</sup> (2000): *La obra literaria de Miguel Delibes* (50'). Madrid: UNED. 2ª edición: 2001. Actualmente accesible en: <<http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/9109>>.

recer (incluidos fragmentos de sus novelas llevadas al cine, para lo que habría que solicitar los correspondientes permisos); a pensar en alguna otra persona a la que deseábamos entrevistar, como el guionista Horacio Valcárcel, que colaboró con Miguel Delibes en la adaptación cinematográfica de varias de sus novelas; a hablar con la que sería la realizadora, Amparo Prior, y a preparar una lista de preguntas –no pocas– a las que nos gustaría que Delibes respondiera.

Releyendo ahora las preguntas que le enviamos, menos de las que en un primer momento redactamos –quizá en ese caso hubieran sido de verdad *cinco horas* con Miguel Delibes–, compruebo que nos respondió a todas ellas y que, directa o indirectamente –quiero decir con su imagen y su voz, o incorporadas al texto en *off*– sus palabras recorren nuestro documental de principio a fin.

Sin embargo, al acceder de nuevo a la grabación de la entrevista completa que sirvió de base al vídeo, descubro algunos comentarios de Miguel Delibes que no pasaron al documental y que perfilan al personaje –a la persona– que nos atendió aquella mañana de octubre.

Sabíamos que por aquellos días Delibes estaba releyendo las memorias de Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, lo que dio pie a una de nuestras preguntas formulada así: «Nos ha llamado la atención que quien hasta ahora no ha escrito sus memorias ni su autobiografía esté últimamente leyendo *Desde la última vuelta del camino* de Baroja, que este redactó cuando ya había cumplido setenta años. ¿Tiene Delibes algo de este tipo en el “telar”? ¿Le está dando vueltas a la idea? Tendría los lectores asegurados...».

Esta pregunta le dio la oportunidad de compartir con nosotras en voz alta algunas de sus reflexiones sobre la literatura biográfica y autobiográfica, ausentes de nuestro vídeo. Delibes entendía, según dijo, que quien escribe sus memorias o su autobiografía es por lo general una persona que está satisfecha de lo que ha hecho, y «este no es [su] caso». Sin embargo, añadió esbozando una sonrisa: «me encantan las literaturas de las personas que nos explican lo que creen que se ha hecho bien. Y por eso soy muy aficionado a las memorias y a las autobiografías y a las biografías».

Hablaba con total sencillez y sus palabras traían a mi memoria las que pronunció en su discurso de recepción del premio Cervantes 1993:

El arco que se abrió para mí en 1948 al obtener el Premio Nadal se cierra ahora en 1994 al recibir de manos de Su Majestad [...] el Premio Cervantes. En medio quedan unos centenares de seres que yo alenté con

interesado desprendimiento. Yo no he sido tanto yo como los personajes que representé en este carnaval literario. Ellos son, pues, en buena parte, mi biografía.

Aquellas palabras de 1994, cuando daba por cerrada su carrera literaria y hablaba en tiempo pasado de «los personajes que representé en este carnaval literario», se enlazaban a su vez con otras deslizadas en sus respuestas a nuestra entrevista. Al preguntarle por los momentos o acontecimientos de su vida que le habían marcado especialmente como persona y como escritor, se refirió —y así aparece en el documental— a la muerte de su mujer, Ángeles de Castro, y a las de sus padres. Y no dejó de aludir al diagnóstico de la grave enfermedad que padecía y a su entonces reciente operación.

Añadió, sin embargo, unas palabras que no están recogidas en el vídeo, refiriéndose a su «despedida de la literatura en Alcalá de Henares». Estaba claro, por lo tanto, que eso era lo que había significado para él aquel acto en que se le había hecho entrega del premio Cervantes: el final de su carrera como escritor.

Si a esto se añade que su última frase, al corroborar que estaba relejendo las memorias de Baroja, fue «y no sé si será por última vez», se comprende que en otro momento de la entrevista nos dijera que, aunque reconocía que su pesimismo era más temperamental que racional, él percibía que, con el paso de los años, se había ido haciendo también más racional.

Al escuchar sus palabras notamos que, como Baroja, él sentía que nos estaba hablando «desde la última vuelta del camino». No sabía que faltaba más de una década para que ese camino llegara a su fin.

En cualquier caso, su estado de ánimo no pesó sobre la entrevista. El tono fue grato, a Delibes se le veía cómodo, relajado, a gusto. Tanto que, cuando llegó el final de la grabación, preguntó con amabilidad, incorporándose en la butaca en que estaba sentado: «¿Queda bien? Si no, repetimos algo».

## UNA MAÑANA DE OCTUBRE Y UNA ENTREVISTA

Tras los preparativos, la cita quedó fijada para la mañana del 16 de octubre de 1998.

A pesar de que, como hemos visto, Miguel Delibes había dado por cerrada su carrera literaria con la recepción del premio Cervantes, en la fecha de nuestra entrevista acababa de publicar *El hereje*, su única novela

de ambientación histórica, de la que tanto se hablaba aquellos días. Así que pensamos que, celebrando además su cumpleaños al día siguiente, podría ser un buen detalle llevarle una tarta que reprodujera la portada de *El hereje*. Y así lo hicimos.



Y a primera hora de aquel 16 de octubre salimos de Madrid hacia Valladolid, adonde previamente se habían dirigido los cámaras y todo el equipo técnico.

Como decía al principio, las horas de preparación de nuestro trabajo —muchas horas pasadas con Delibes, aunque de otro modo— fueron bastantes más que cinco. Y con nuestra llegada a su casa comenzaron las que él nos dedicó aquella larga mañana que, sin embargo, se nos hizo corta, y que para mí fue una experiencia inolvidable, que confirmaba tantos aspectos de la personalidad del novelista que yo había intuido, sin ser consciente de ello, al leer sus obras.

Nos recibió con una sencillez que me parecía conocer de antemano, nos atendió con amabilidad y no mostró desagrado ante aquel verdadero asalto a su vivienda que, aunque independiente, estaba comunicada por dentro con la de su hija Elisa.

Ella fue quien nos facilitó la grabación en el interior de la casa: la mesa de trabajo del escritor, fotografías, una panorámica de su biblioteca, algunos manuscritos, primeras ediciones de sus libros, numerosos ejemplares de sus obras traducidas a otros idiomas... También se grabó el enorme y conocido

retrato de Miguel Delibes y, desde luego, el tan querido de su esposa Ángeles de Castro, que dio título a su novela *Señora de rojo sobre fondo gris*.

La entrevista, que tuvo lugar en su biblioteca, constaba de preguntas que, aunque conociéramos algo de algunos asuntos, queríamos que nos respondiera Delibes con sus propias palabras. Y verdaderamente cumplió con creces nuestras expectativas.

Fue especialmente interesante escucharle hablar en primera persona de su modo de entender el porqué y el para qué de la literatura y de su propia creación literaria.

Aprovechando la buena recepción de *El hereje*, le comentamos que algunos interpretaban la novela como un canto a la tolerancia en el plano religioso, del mismo modo que de *Madera de héroe* se había dicho algo semejante en el terreno político. ¿Admitía Delibes que con su literatura pretendía conciliar, armonizar posiciones, haciendo más «habitable» el mundo en que vivimos? Y nos contestó —esto no sale en el documental—:

Pues tengo que reconocer ingenuamente que lo pretendo [...]. Yo pretendo un poco cambiar el mundo, un poquito, lo que se puede cambiar el mundo con un libro. Hay gente que me dice «no seas inocente, con un libro no se cambia nada, ni con diez libros, ni con cincuenta libros tampoco». Pero yo siempre tengo en cuenta la edición de la *Encyclopédie* francesa con D'Alambert y Diderot, Voltaire y toda aquella gente, que no es que cambiaran un poco el estilo de Francia, sino que la llevaron a la gran revolución. Ocorre otro tanto con los escritores rusos de últimos del XIX y principios del XX, escritores todos en favor del desposeído, del humillado, del ofendido; uno por uno tampoco podría conseguir nada, seguramente, pero con el tiempo consiguieron la segunda gran revolución europea de 1917, la revolución de los proletarios rusos.

Delibes consideraba que esos dos ejemplos avalaban la eficacia de la literatura para cambiar el mundo, aunque él no pensara en una revolución como aquellas.

Desde luego la creación literaria de Miguel Delibes no responde al tópico de «arte por el arte» y así se lo comentamos, preguntándole cuál era para él la función, el porqué y el para qué de la literatura, concretamente de la novela. Fue entonces cuando nos dijo:

Si tengo que poner una palabra al lado de la novela o de la narrativa diría «ética», es decir, hay una función ética por parte del escritor [...]. Dado el hecho de que está llamado a ser leído por muchos, y posiblemente tras-

ladado al cine y ser visto por muchos también, las posibilidades de buena educación, de ética [...] yo considero que son muchas.

Concebida así la tarea del escritor, importaba que nos hablara de la génesis de sus novelas. En primer lugar, ¿tenían sus novelas un destinatario concreto o escribía para el público en general? «Se escribe para un lector embozado en una pelliza, irreconocible, pero se escribe para alguien, evidentemente. Uno escribe siempre para alguien. Y en un momento concreto se puede decir que escribe para todos».

En toda su vasta obra novelística solo había una novela –nos dijo– que escribió para un destinatario concreto: *Señora de rojo sobre fondo gris*.

Después de que nos hubiera hablado de los destinatarios de sus libros, nos interesaba conocer, ya inmerso en el proyecto de una novela, qué era para él lo primero en el tiempo y qué era lo primero en importancia, ¿el personaje o la trama?, y cómo iban surgiendo los demás elementos.

Reconoció que no era fácil responder, porque la génesis de una novela «brotaba a veces de circunstancias imprevisibles. A mí, con frecuencia, me surge la idea de una novela por medio de un personaje». Así le había ocurrido con el ratero de *Las ratas* y con el Paco de *Los santos inocentes*. «En mí es bastante regular que la novela surja del personaje», pero no necesariamente. En otras ocasiones era un hecho –histórico o no– lo que reclamaba su atención.

Y ya que estoy exponiendo lo que nos contó de su propia creación novelesca, viene muy al caso su respuesta a nuestra última pregunta. Habíamos dado varias vueltas a nuestro cuestionario y temíamos que, como era de esperar, se nos quedara algo importante en el tintero, así que preferimos dejar esto en sus manos diciéndole: «¿Hay alguna pregunta que nunca le hayan hecho y a la que le gustaría tener la oportunidad de contestar?».

Y, para nuestra sorpresa, sí que la había, y la considero de gran interés. Nos contó entonces el porqué de un cambio de registro en su estilo literario.

Ah, yo supongo que me han hecho muchas [preguntas] [...]. La que no me han hecho es cómo fue mi paso (porque fue un paso muy radical) de la caricatura –ya he hablado del dibujo, yo hacía caricaturas personales–, cómo pasé de la caricatura a la literatura [...]. *El camino*, por ejemplo, no pasó de ser una caricatura literaria: esos niños, ese hombre con los brazos como troncos, la Josefa, la gorda de la Josefa, el boticario... Es decir, que ahí hablaría yo de que mi paso de la caricatura a la literatura se efectúa en mi tercera novela, en *El camino*, y entonces lo hice de una manera casi intuitiva, y acabó siendo mi forma de novelar, buscando en los tipos más que el trazo más característico, el trazo más caricaturesco, dando a la palabra caricaturesco todo su

aspecto más revelador de la persona. Porque luego, en las demás novelas, ha seguido privando, por lo menos en muchos de mis tipos, la caricatura sobre la pintura del héroe o del segundo héroe o del tercer héroe.

Esto nos confirmaba lo personal del estilo de Miguel Delibes, sin adscripción a escuelas o a modelos. De hecho, nos contó que en su formación literaria no había tenido un orden ni un programa:

Yo he sido un hombre que ha ido leyendo al compás de las cosas que le llegaban, que le ofrecían. Es decir, que estos románticos franceses, Lamartine y todo eso, los leí cuando era casi un chico, cuando tenía dieciséis años, paralelamente a cuando leía *El sheriff*, que era una novela de quiosco, o *Arizona jeans*, que era otra novela de quiosco, de manera que empecé por un género francés, que estaba muy bien editado por aquellas ediciones Universal [...] y después seguí por la literatura rusa, sin tener nada en cuenta; después pasé a la moderna, a Kafka, a la Generación perdida americana, de manera que no he tenido yo un orden, un sistema en la lectura, he leído un poco a salto de mata, y a ver lo que aparecía aquí o lo que aparecía más allá, pero no he tenido un sistema ordenado de lecturas.

Más adelante fueron cuajando sus preferencias, sus gustos, que también dejó ver en algunos comentarios de la entrevista: su admiración por la escritura de Francisco Umbral, que cultivando el periodismo hacía verdadera literatura, cuando Delibes nos había dicho que consideraba el periodismo, en general, como «el borrador de la literatura»; o lo que disfrutaba con los artículos de viajes de Josep Pla, después recopilados en libros, que para Miguel Delibes tenían una gracia por arrobos...

Al mismo tiempo, mostró sus reservas hacia el modo en que los escritores del 98 habían escrito sobre Castilla. Delibes se había sentido complacido cuando precisamente Umbral, en una ocasión, había dicho que «Delibes desnoventayochizó Castilla». De hecho, matizaba lo que habían dicho de él – «acertó a pintar Castilla»–, encontrando más preciso que se dijera que Miguel Delibes «acertó a desentrañar Castilla».

Al terminar, sin prisa, nos dedicó a Amparo y a mí sendos ejemplares de *El hereje*, y quiso dedicar con agradecimiento a quienes habían confeccionado aquella tarta una edición de *El camino*.

Como ya he comentado, considero de gran valor los recuerdos de aquellas horas con Miguel Delibes. Por eso tengo desde entonces en mi estudio la foto que accedió a hacerse con Amparo y conmigo, y, desde luego, conservo la foto de aquella tarta.



## EL COLOFÓN

Una vez montado, nuestro trabajo se emitió en dos ocasiones en la 2 de Televisión Española. La última, en 2001<sup>3</sup>. Porque, a continuación, se nos sugirió pasar nuestro trabajo a formato de vídeo con una duración de cincuenta minutos, y así se hizo.

Poco después nos alegró –también por lo inesperada– la noticia de que a *La obra literaria de Miguel Delibes* se le había concedido el premio Liber a la mejor monografía universitaria en soporte audiovisual en la edición de 2001.

Tras dos ediciones en formato de vídeo, accedimos a que se colgara en abierto en Canal UNED, y es una satisfacción comprobar el número de accesos que ha tenido desde entonces, no solo por parte de nuestros estudiantes, sino del público en general, especialmente en 2020, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Miguel Delibes.

Este documental es para los demás el resultado de nuestra aventura. Para mí perdura además un recuerdo imborrable.



---

<sup>3</sup> Se emitió en dos partes, el 30 de noviembre y el 14 de diciembre de 2001.

# La naturaleza y el lenguaje



# MIGUEL DELIBES: EL NOMBRE EXACTO DE LAS COSAS

PILAR FERNÁNDEZ MARTÍNEZ<sup>1</sup>

## I. INTRODUCCIÓN

El 17 de octubre de 2020 se celebraban cien años del nacimiento de Miguel Delibes. Una efeméride que transcurrió, quizá, como su vida: con importantes y valiosísimos eventos, pero con la sencillez y recogimiento que imponía una España que apenas se recuperaba de una pandemia mundial.

No obstante, a pesar de las circunstancias poco favorables, las obras del autor vallisoletano volvieron a ser objeto de estudio, desde el punto de vista literario –como no podía ser de otro modo– y también desde el punto de vista lingüístico, perspectiva que sigo en el presente trabajo.

Desde los años sesenta del pasado siglo, años en los que irrumpió con fuerza la Pragmática, los lingüistas se centraron en el estudio de los enunciados, dando paso a la llamada Lingüística Textual y aunando esta con las metodologías propias del Análisis del Discurso.

Decía Pedro Santander que el Análisis del Discurso se ha consolidado como una «útil y recurrida herramienta de análisis, con potencial heurístico importante» (Santander 2011: 207). Los textos narrativos de Miguel Delibes constituyen un magnífico ejemplo de lo que Noemí Domínguez García denomina «polifonía discursiva» (Domínguez García 2013: 108), y es obvio que ofrecen enormes posibilidades para abordarlos desde esta perspectiva lingüística.

Desde dicha perspectiva, lo que más caracteriza los textos de Delibes es un léxico de extraordinaria riqueza y precisión, léxico estudiado en las últimas décadas por diferentes investigadores, que han puesto de manifiesto cómo en la narrativa del escritor vallisoletano se da una perfecta

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0002-7436-0573.

adecuación del lenguaje a los personajes y al medio de que forman parte, de tal manera que se convierten en magnífico ejemplo de las diferentes variantes diatópicas, diafásicas y diastráticas que presenta nuestra lengua española.

En el presente trabajo mostraremos cómo se hacen presentes estas variantes en lo que fue su primera obra propiamente cinegética: *La caza de la perdiz roja*.

## 2. LA PRECISIÓN DENOMINATIVA EN LA PROSA DELIBESIANA

Volver a acercarnos a la narrativa de Miguel Delibes es volver a descubrir, una vez más, al hombre enamorado de Castilla, y adentrarnos de nuevo en la belleza de sus palabras.

Conocí a don Miguel cuando iniciaba mis pasos por la investigación lingüística. Él y mi maestro Manuel Alvar me enseñaron la importancia de la palabra bien dicha, y con ellos compartí la pasión por conocer el nombre exacto de las cosas. Esa pasión sigue latiendo en mí muchos años después, pues –como el poeta– estoy convencida de que las palabras son «seres con alma y espíritu», y que merece la pena «escarbar en sus entrañas» para descubrir «la unidad de sentido que constituye su verdadero ser» (Diego 1969: 40).

Delibes nombra, más que sugiere, y con esa precisión nominativa nos transporta a su mundo novelesco y de realidad. Cada frase dicha por los personajes de las obras de Delibes, o acaso por el propio escritor cuando se convierte en protagonista de sus relatos venatorios, conlleva una riqueza lingüística propia solo de los grandes escritores. Como Torrente Ballester señalaba, no es suficiente con decir que Delibes tiene un nombre para cada cosa. No es de los que dice *pájaro*, *hierba*, *bicho*, sino que llama a cada cosa por su nombre, y no al modo catalogador del naturalista, sino estéticamente inserto en un párrafo narrativo o descriptivo (Torrente Ballester 1986).

Delibes sabe nombrar, sabe que cada significantes se une a un significado particular que el hablante debe respetar si no queremos caer en una terrible manipulación, y sabe que nada hay más bello que el nombre preciso, sin retóricas o engalanamientos. A raíz del premio Nadal, él decide escribir «como habla» y «despojarse de lo postizo para «salir a cuerpo limpio» (Alonso de los Ríos 1971: 137). Y ahí está la sorprendente captación de vocabulario por parte de Delibes y el admirable dominio de los

distintos registros idiomáticos: en sus novelas se mezcla el habla urbana, el vulgarismo, el término culto, el habla rural, los dialectalismos... Conoce perfectamente todos los registros de este maravilloso instrumento que se nos ha dado y lo pone adecuadamente en boca de sus personajes. Los tres famosos ingredientes sobre los que se asienta su novela: «un hombre, un paisaje y una pasión», se aúnan en la trayectoria novelística de Miguel Delibes gracias al empleo perfecto del lenguaje. Todos los personajes delibesianos transmiten su grandeza a través del uso apropiado de sus palabras, pero hay uno que llama nuestra atención y que engloba, aún más si cabe que los demás, esa trilogía «hombre-paisaje-pasión». Me refiero al cazador, al hombre rural, al hombre de esa Castilla olvidada y denunciada por Delibes, al hombre del campo que sabe que la *ganga*, a la que muchos llaman *chorla*, no es lo mismo que la *ortega*; al hombre que, por estar unido a su tierra, entiende y vive esta como una pasión. Decía Delibes: «para mí, la novela es el hombre, y el hombre en sus reacciones auténticas, espontáneas, sin mixtificar, no se da ya, a estas alturas de la civilización, más que en el pueblo» (Delibes 1963: 8).

Estas palabras, dichas hace más de cincuenta años, cobran vida en la actualidad. Porque cuando Delibes nos describe su Castilla rural no lo hace, pese a lo que pudiera parecer, con rasgos localistas que constriñan su mundo a un tiempo y a un espacio concreto. Muy al contrario, la Castilla descrita por don Miguel es la Castilla vaciada de este casi primer cuarto del siglo XXI. Sus hombres son –como decía el poeta Muñoz Rojas– hombres «hechos al polvo y a la pena [...] uncidos a la tierra, nobles hombres del campo, en el olvido y en la desesperanza» (Muñoz Rojas 2007: 69-70). Hombres que pelean con la tierra que aman por conseguir sus frutos, hombres que caminan por tesos, bogales y cabones, bajo la fría cencella del amanecer o acostados a la abrigada de los zahurdones...

Y esos hombres, esa tierra, ese tiempo descrito por Delibes se hacen hoy presente.

La narrativa de Delibes es un viaje en el tiempo, aunque parezca todo lo contrario. Parece que no hay viaje (casi siempre nos encontramos en el mismo territorio, en Castilla y León) y parece que no hay tiempo, ya que Delibes nos sitúa en la Castilla y León de mediados del siglo XX. Y, sin embargo, a pesar de que el tiempo es casi siempre el presente, surgen, como de una profunda sima, voces del pasado, voces diferentes a la realidad inmediata que nos está contando, voces de ayer que se encarnan en los campesinos castellanos de hoy (Buckley 2012: 257).

Y son esas voces, esas palabras, a las que hoy, una vez más, quiero acercarme. Voces que enriquecen nuestra lengua, por más que seamos conscientes de que se van perdiendo por algún recodo del idioma.

Decía Álex Grijelmo que «en el lenguaje rural seduce la precisión, [...] seducen las palabras certeras incluso aunque no se domine su significado» (Grijelmo 2002: 262).

Cada frase dicha por Lorenzo (*Diario de un cazador*), o por Juan Gualberto (*La caza de la perdiz roja*), o acaso por el propio Delibes, que se convierte en protagonista de sus relatos venatorios, conlleva una riqueza lingüística propia solo de los grandes escritores. En el léxico del novelista vallisoletano no existe el hiperónimo, la generalización o la vaguedad denominativa. Para él no hay pájaros, sino *verderones* o *serines*, sabe que cada ave o cada planta recibe un nombre, o quizá más (ahí están las variantes dialectales), sabe que el cazador cuando está en el campo no «almuerza» sino que *echa un cacho* o *toma un taco*.

En mis novelas y relatos sobre Castilla, lo único que pretendo es llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas. Los que suelen acusarme de que hay un exceso de literatura en mis novelas se equivocan, y es que rara vez se han acercado a los pueblos. [...] la propiedad con que definen sus problemas o la topografía que les circunda es inusual, infrecuente. Este lenguaje rural –porque no tiene que ver con el popular– sigue aún llamándome la atención. Cuando yo escribo en mis libros aquel cabezo o aquel cotarro no significan la misma cosa. Esto lo saben los hombres de pueblo, pero no lo suelen saber los hombres de la ciudad [...]. Esto puede ser preciosismo, pero es exactitud (Alonso de los Ríos 1971: 188).

Delibes conoce y ama su lengua, escucha a sus gentes, y nos lo devuelve en materia novelada.

Afirmaba Grijelmo que el lenguaje rural seduce, aunque no se domine su significado, y, aunque esta afirmación no puedo rebatirla, sí debo al menos matizarla, ya que para el lexicógrafo esto no es suficiente. Escribía mi maestro que cuando nos acercamos a la narrativa de Miguel Delibes «el lexicógrafo se convierte en cazador» y que «cada página de Delibes es como un apostadero por el que la pasa de mil aves nunca se termina» (Alvar 1987: 46).

Y así es. Página a página, descubrimos la infinita riqueza de nuestra lengua española: porque si el lenguaje rural seduce, qué decir cuando este se imbrica con el lenguaje venatorio.

De todos es conocida la pasión que el escritor tuvo por la caza, pasión que no solo se hace palpable en sus relatos cinegéticos, sino que de una manera u otra se hace presente en su producción novelística: unas veces dando vida a personajes vivificados por la misma afición a la caza, y concediendo por tanto un gran espacio en sus novelas a las escenas y aventuras cinegéticas, o sin la mediación de personajes en otras ocasiones, evocando su propia experiencia de cazador apasionado (Aparicio Nevado 2010).

Pasión que está en el origen y en el fin de la vida del escritor. Está en su niñez, cuando con diez años tuvo su primera escopeta y comenzó a acompañar a un padre cazador, y está en los últimos días de su vida cuando la enfermedad y los años le dieron unos pies cansados incapaces de recorrer caminos y laderas. Decía Delibes en una entrevista concedida a Tomás Val en octubre de 2007: «Hoy si no cazo es porque me faltan energías (el cansancio no se va nunca), pero si no escribo es porque no puedo concentrarme ni ordenar mi pensamiento» (Val 2007: 18).

Delibes, «el cazador que escribe», se siente libre cuando caza y es libre cuando escribe sobre caza. La fuerza y verdad de sus relatos y novelas nacen de esa unión entre pasión y palabra. Para el novelista, «el hombre cazador, como el taurino, dispone de su propia jerga dentro de la jerga popular; esto es, el ser hombre del pueblo ya imprime a la expresión unos giros y unos timitos típicos, pero si al hecho de ser popular se agrega la cualidad de ser cazador, entonces el lenguaje adquiere un último matiz por demás sabroso» (Delibes 2008: 13).

En las siguientes páginas quiero acercarme a ese lenguaje «por demás sabroso» analizando la que fue su primera obra propiamente venatoria<sup>2</sup>: *La caza de la perdiz roja*<sup>3</sup>, obrita que salió a la luz en el año 1963, en una cuidada y exquisita edición realizada en la editorial Lumen con fotos de Oriol Maspons<sup>4</sup>. En ella, Juan Gualberto, el Barbas, dialoga con Miguel Delibes –el Cazador– sobre las aves, el campo, la caza..., y en sus palabras nos alertan del peligro que supone romper con el equilibrio que la naturaleza nos regala. Y todo ello envuelto en el significativo preciso, ofreciéndonos siempre el «nombre exacto de las cosas».

---

<sup>2</sup> Me refiero a relatos venatorios en sí mismos, pues ya en 1955 se había publicado su novela *Diario de un cazador*.

<sup>3</sup> El sintagma *perdiz roja* –a pesar de ser la perdiz común en España– no aparece recogido en ninguna edición del DLE.

<sup>4</sup> Seis años después esta obra se incluyó en su libro *Viejas historias de Castilla la Vieja* (Alianza Editorial).



### 3. EL LÉXICO DIFERENCIAL EN *LA CAZA DE LA PERDIZ ROJA*

Cuando el lector se acerca a las páginas de *La caza de la perdiz roja*, siente, desde los primeros renglones, que se encuentra ante una lección de buen hablar: porque «los personajes de Delibes hablan como saben, no como les imponen. Ahí están los registros tan diferentes» (Alvar 1983: 301-302). Sí, ahí está el registro de Juan Gualberto, el Barbas, el registro del hombre de campo que no conoce otra realidad diferente:

El Juan Gualberto consiguió su primera escopeta cuando era aún un rapaz. Se la cambió al Cirilo, el Sacristán, por un reloj de bolsillo que se paraba cada dos horas. A los veinte minutos del trueque, el Juan Gualberto, que era aún un rapaz, se llegó donde el Cirilo y le dijo para cubrirse: «Cirilo, para que no me viera mi madre con la escopeta la tiré por encima las bardas<sup>5</sup> del corral y con el golpe se ha marrotado<sup>6</sup> toda» (Delibes 1963: 15).

Y ahí está el registro del hombre culto, el escritor –Miguel Delibes–, convertido en el personaje del Cazador, y que le habla de José Ortega y Gasset y de su concepto sobre el hombre cazador:

–¿Sabe usted, Barbas, lo que decía don José Ortega y Gasset sobre lo que el cazador siente en el momento de disparar?

El Juan Gualberto se atusa las barbas complacidamente:

– Ese don José –dice– ¿era una buena escopeta?

– Era una buena pluma.

– ¡Bah! (Delibes 1963: 8).

Pero el Cazador y el Barbas se entienden porque, aun con distintos registros, comparten una misma pasión y una misma lengua. Delibes sabe que en la cuadrilla no solo se comparten emociones, se comparten códigos y se comparte comunicación; en definitiva, se comparte una lengua: se comparte la lengua de la caza.

Los lexicógrafos llamamos a esta lengua, una lengua de grupo, una lengua sectorial. Y sabemos que para acercarnos a su estudio debemos seguir

<sup>5</sup> *Barda*: «2. f. Cubierta de sarmientos, paja, espinos o broza, que se pone, asegurada con tierra o piedras, sobre las tapias de los corrales, huertas y heredades, para su resguardo» (DLE 2014).

<sup>6</sup> *Marrotar*: «Estropear, destrozar, desbaratar». Es un verbo que se utiliza pronominalmente (López Gutiérrez 2013: 151).

la metodología propia de la Lexicografía, como disciplina entroncada en la Lingüística Aplicada, combinando análisis cuantitativos y cualitativos. La Teoría Comunicativa de la Terminología desarrollada por Cabré (1999) muestra que el valor concreto de un término se da cuando este pasa a formar parte de un discurso específico, es decir, cuando pasa a formar parte de un discurso que se produce en una situación y contexto determinados. Ese discurso específico es el que se produce en la obra cinegética del autor vallisoletano. Por eso, vamos a desentrañar ese maravilloso diálogo que se establece entre el Cazador y el Barbas, para rastrear las voces propias de este fascinante fasolecto y poder ofrecer al final de estas páginas una muestra del *léxico diferencial* o *específico* de dicha lengua (Alvar Ezquerro 1996-1997, 2000).

Abrimos las primeras páginas y leemos<sup>7</sup>:

El Juan Gualberto es taimado y sentencioso. Lo era ya veinte años arriba, a raíz de cumplir los cincuenta. El buen **perdicero**, el perdicero en solitario, reserva la premura para una necesidad. Verbigracia: cuando el bando **apeona** hacia la ladera y es preciso sorprenderle a la **asomada**. Por lo demás, el Juan Gualberto, el Barbas, es cauto y cogitabundo, gusta de llamar al pan, pan y al vino, vino:

– Por esa regla de tres lo mismo podía decirle usted roja a la chova<sup>8</sup> de campanario.

– Lo mismo.

Pero el Cazador, que conoce la **perdiz pardilla**, la **perdiz andina** y la **perdiz nórdica**, sabe que ninguna como la **patirroja**:

– Mire usted, Barbas, para **bajar** una pardilla o una **perdiz cordillerana** basta con reportarse» (Delibes 1963: 2).

Vamos al diccionario y comprobamos la particularidad de las voces utilizadas. *perdicero*, *apeonar*, *asomada*, *perdiz pardilla*, *perdiz andina*, *perdiz nórdica*, *patirroja*, *bajar*, *perdiz cordillerana*. Porque *perdicero*, *perdiz andina*, *perdiz nórdica* y *patirroja* son lemas que nunca tuvieron entrada en ningún diccionario académico.

Las fuentes bibliográficas consultadas (véanse las referencias bibliográficas) nos descubren que el *perdicero* es «el cazador de perdices» y que tam-

<sup>7</sup> Al reproducir los textos de Miguel Delibes, nos ha parecido oportuno marcar en negrita las palabras que serán objeto de estudio.

<sup>8</sup> *Chova*: «1. f. Ave de la familia de los córvidos, de plumaje negro lustroso y patas rojas, de la que existen varias especies» (DLE 2014).

bién recibe el nombre de *cuclillero*, es decir, el cazador de perdiz en puesto y con reclamo vivo<sup>9</sup>. Y que *patirroja* es el «nombre que se da a la perdiz común o roja a causa del color rojo de sus patas».

La *perdiz andina* –nos precisaba el escritor<sup>10</sup>– es la «perdiz cordillerana» y la *perdiz nórdica* es «la perdiz del norte de Europa. Es más pequeña que nuestra perdiz y su pico y patas no son de color rojo. También divaga en bandos. En España no es frecuente, encontrándose solo en el norte y en alturas de 2500 metros o más».

La RAE sí estudia el significado de *apeonar* –«Dicho generalmente de un ave, y especialmente de una perdiz: Andar a pie y aceleradamente»–, de *perdiz pardilla* –«Ave gallinácea, de unos 30 cm de longitud, muy parecida a la perdiz común, pero con el pico y las patas de color gris verdoso...»– y de *perdiz cordillerana*<sup>11</sup> –«Especie de perdiz muy distinta de la europea, más pequeña, de alas puntiagudas y tarsos robustos y reticulares por delante, que habita en lo alto de la cordillera de los Andes»–.

Y, aunque también entre los lemas recogidos por el *Diccionario de la lengua española* (DLE) se hallan las voces *bajar* y *asomada*, comprobamos que nada tienen que ver los significados que allí se ofrecen con el verdadero sentido de estas voces en nuestra lengua sectorial.

*Bajar* en la lengua de los cazadores es «abatir, derribar, hacer caer a tierra las aves». El *Diccionario histórico de la lengua española* (1960-1996) sí se hizo eco de este significado, en la 16.<sup>a</sup> acepción –«Matar a una persona o animal»– y, citaba, entre otros, un pasaje de *Diario de un cazador* de Miguel Delibes; sin embargo, este valor no ha sido tenido en cuenta por los diccionarios usuales ni manuales de la Real Academia Española.

Tampoco hallamos el valor venatorio del término *asomada*, que es «el sistema de caza que consiste en asomarse lentamente, o de improviso, para sorprender a la pieza, cosa que solo puede llevarse a efecto en terreno quebrado».

Seguimos avanzando en la lectura y nuestros ojos vuelven a deleitarse con la descripción del Barbas y su conversación con el Cazador:

<sup>9</sup> Delibes usa la voz *perdicero* para referirse a todo cazador de perdices y no solo a los que usan el reclamo.

<sup>10</sup> Miguel Delibes nos desentrañó el verdadero significado de muchas voces, y matizó, también en muchos casos, el valor de otras. Sirvan como ejemplo el caso de términos como *abanderado*, *banderín*, *barrera*, *cazar a rabo*, *perdiz andina* o *perdiz nórdica*.

<sup>11</sup> El DLE considera este término propio de Chile.

El Barbas, para acular mejor la escopeta, saca el brazo derecho fuera de la americana. Su hombro izquierdo está **tazado**, deshilachado por el tirón del morral. El Juan Gualberto, el Barbas, lleva más de cincuenta años en el oficio y conoce el ganado y sus **trochas** y sus **querencias**. Cuando **echa un cacho** en el campo se coloca en el cruce de dos caminos, al amparo de un **carrasco**, porque la liebre, como es sabido, busca el **perdedero** por las veredas:

- La caza no avisa.
- No avisa, no, señor.
- Ya conoce usted el refrán: al cazador, leña, al leñador, caza.
- Así es (Delibes 1963: 2-3).

Y, de nuevo, nos sorprende la palabra precisa: *tazar*, *trochas*, *querencias*, *perdedero*, *carrasco*, *echa un cacho*... El DLE nos explica que *tazar* es un verbo que tiene el significado de «estropear la ropa con el uso, principalmente a causa del roce, por los dobleces y bajos»; las *trochas* son las «veredas o caminos angostos y excusados, o que sirven de atajo para ir a una parte» y también «los caminos abiertos en la maleza» (DLE, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> aceps.); la *querencia* es la «inclinación o tendencia de las personas y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir» y «el sitio hacia el que se tiene querencia» (DLE, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> aceps.); el *perdedero* es el «lugar por donde se zafa la liebre perseguida» (DLE, 2.<sup>a</sup> acep.); y el *carrasco* es lo mismo que la *carrasca*: «una encina pequeña», aunque en tierras castellanas también recibe este nombre «la mata de roble ramosa y baja» (Hernández Alonso 2001: 156).

Y ¿*echa un cacho*? La consulta al diccionario no nos sirve, pues la locución es propia de la lengua cinegética. *Echar un cacho* es «entre los cazadores: tomar un bocado o un trago».

Y seguimos observando a Juan Gualberto, que «a menudo se queda como pensativo, la colilla perdida entre los pelos de la cara, la frente fruncida noblemente bajo la boina pingosa» (Delibes 1963: 4), quien sigue charlando con el Cazador, con ese hombre culto que le habla de Ortega y de lo que el filósofo entendía sobre la caza... aunque, ya se sabe, para el Barbas: ¡Ortega no era una buena escopeta, solo una buena pluma...! Y entre todos se empeñan en descubrir qué fuerza incontrolable palpita en el hombre cazador.

Porque en la pasión en torno a la caza subyace un algo misterioso y arcano que el filósofo trataba de desentrañar aludiendo al placer que supone para el hombre volver a un estado primitivo, sintiéndose uno con la naturaleza; un sentimiento inexorable –como nos dice el Cazador– una fuerza

que provoca que no haya frío ni cansancio ante una «perdiz que apeona surco arriba o en raudo vuelo hacia el monte...» (Delibes 1963: 8), un sentimiento que –para el Barbas– «tira de uno más fuerte que las mujeres».

Y, si bien el escritor y el filósofo persisten en digresiones que lo explique, para Juan Gualberto la cosa es clara: «– Desengáñese, jefe [...]. Esto de la caza nace con uno, se mama. Todo lo demás son cuentos» (Delibes 1963: 6).

El Barbas y el Cazador saben que en los caminos venatorios el compañero inseparable es el perro, por más que el Cazador prefiera un perdiguero de Burgos, y Sultán –el perro del Barbas– sea un perro viejo y desdentado como su amo, cruce de una loba y un perro pastor: «Pero aún rastrea y **se pica** y, si la pieza aguarda, hasta hace una **muestra** tosca y desangelada [...]. Y si la liebre **se arranca**, ladra y alborota como un podenco» (Delibes 1963: 3).

Volvemos a pararnos en las palabras escritas por Don Miguel: *picarse*, *muestra*, *arrancarse*, y comprobamos que solo una –*muestra*– es estudiada por el DLE, marcando su valor cinegético. En las otras, a pesar de tener entrada en el diccionario, no se recogen sus valores venatorios.

*Muestra*: «*Cineg.* Detención que hace el perro en acecho de la caza para levantarla a su tiempo» (DLE, 13.<sup>a</sup> acep.).

*Picarse* es un verbo pronominal: «Dicho del perro de caza: Calentarse, indicar que ha notado algún rastro».

*Arrancarse* es el «Acto de salir una pieza de caza del sitio en que está: la liebre y el conejo de sus camas, la perdiz al salir volando, y las reses de sus encames».

Y el Cazador y Juan Gualberto siguen sin ponerse de acuerdo con el tema del perro:

El Juan Gualberto, el Barbas, para todo encuentra salida y si el Cazador le dice que su perro es viejo, ya se sabe, replicará que los años dan experiencia. Y si el Cazador le dice que nada para Castilla como un **perdiguero de Burgos**, dirá que los perros de raza son como esos señoritos de **escopeta repetidora** y botas de media caña que luego no pegan a un cura en un montón de nieve. Y si el Cazador le dice que su perro ha perdido los **vientos**, le saldrá con que los vientos únicamente sirven para enloquecer a los perros y **levantar** las perdices en el quinto pino (Delibes 1963: 4).

Acudimos una vez más al DLE, y comprobamos que *viento* y *levantar* pueden tener valores diferentes en el ámbito cinegético (por más que el DLE no lo contemple como algo específico de esta lengua):

*Viento*: «Olor que como rastro dejan las piezas de caza» (DLE, s.v. viento<sup>1</sup>, 2.<sup>a</sup> acep.) y «Olfato de ciertos animales» (DLE, s.v. viento<sup>1</sup>, 3.<sup>a</sup> acep.).

*Levantar*: «Mover, ahuyentar, hacer que salte la caza del sitio en que estaba. U. t. c. prnl.» (DLE, 13.<sup>a</sup> acep.).

Pero ni *perdiguero de Burgos*, ni *escopeta repetidora* tienen entrada en los repertorios lexicográficos de la Academia:

El *perdiguero de Burgos* es «un perro de talla grande –puede pesar hasta 30 kilos–, aspecto general fuerte y robusto. El pelo es corto y el manto a dos colores, predominando el blanco o el marrón. El morro es siempre marrón, nunca negro. La cabeza es grande, aplastada por los lados y poco desarrollada en el occipital; sus orejas son anchas, largas y caídas, pero algo separadas de la cabeza. Su cola está baja si se halla en reposo, y se mueve horizontalmente durante la caza».

La *escopeta repetidora* es la «escopeta de caza que funciona automáticamente».

El Cazador y Juan Gualberto, que no coinciden en cuál es el mejor perro, ni en lo que hace especial la esencia de la caza, sí lo harán cuando describan su sentimiento en el momento de abatir la pieza de caza:

–Tanto le digo del hambre, el frío o el dolor de pies. ¿Es que le duelen a usted los pies, jefe, cuando se le arranca una perdiz bien recia de entre unas **escobas**?

– No, señor, no duelen.

– ¿Y siente frío entonces?

– No, Barbas.

– ¿Y siente hambre?

– Tampoco.

El Barbas levanta el dedo índice a la altura de su boina:

– Por eso– dice.

El Juan Gualberto, el Barbas, tiende la noble, profunda mirada sobre la **nava** apuntada de cereales. Del otro lado, se encadenan los **tesos**, blancos y desguarnecidos, como una muralla (Delibes 1963: 7).

Y en las palabras de Delibes hallamos no solo el sentimiento del cazador, sino también la descripción de nuestra tierra castellana: *escobas*, *tesos* y *navas*.

La *escoba* es una «retama»: «Mata de la familia de las papilionáceas, de dos a cuatro metros de altura [...]» (DLE 2014), pero en Castilla, la *escoba* es «una mata leñosa de unos dos metros de altura, cuyas flores son amarillas o blancas» (Hernández Alonso 2001: 175).

El *teso* es en el español estándar una «colina baja que tiene alguna extensión llana en la cima» (DLE 2014), y en tierras castellanas recibe también los nombres de *cotarro* o *cotarra*. También se llama *teso* a la «cima de un cerro» y es el nombre que reciben los cerros en Salamanca y Valladolid (Alvar 1999: I, 218).

La *nava* es la «tierra sin árboles y llana, a veces pantanosa, situada generalmente entre montañas» (DLE 2014).

El Barbas y Delibes saben que la manera de cazar está cambiando, que un progreso mal entendido está variando el curso de la naturaleza (¡lo sabían en la década de los sesenta!) y en su conversación nos advierten sobre ello:

Allá por el año 20, el Juan Gualberto era un hombre libre, tras un animal libre, sobre una tierra libre [...].

– Antaño las perdices se cazaban con las piernas ¿es cierto esto, jefe, o no es cierto?

– Cierto, Barbas.

– [...].

– ¿Y sabe quién tuvo culpa de todo?

– ¿Quién, Barbas?

– Las máquinas.

– ¿Las máquinas?

– Atienda, jefe, las máquinas nos han acostumbrado a tener lo que queremos en el momento en que lo queremos.

– [...].

– Los hombres de hoy ni saben aguardar ni saben sudar, se lo digo yo. Por eso se inventaron el ojeo. Antes la perdiz se cazaba con las narices del perro y las piernas del cazador. Solo ahora se matan con escopeta. Pero yo digo, jefe, cuando el hombre tiene que esconderse para hacer una cosa, es que esa cosa que hace no está bien hecha (Delibes 1963: 14-16).

Porque el Barbas sabe que en el *ojeo* el cazador se esconde esperando que llegue su objetivo. Y que *aguardar* –cazar *al aguardo*<sup>12</sup>– se utiliza para designar «aquella caza que consiste en matar las piezas esperándolas en los sitios donde se supone que han de ir», por más que en el DLE no hallemos esta locución verbal<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Compárese con la locución verbal «cazar a la espera», locución que el DLE sí incluye entre sus voces (véase *espera*).

<sup>13</sup> El DLE recoge el lema *aguardo* como sustantivo: «*Cineg*. Sitio desde el cual el cazador acecha la pieza para disparar sobre ella» (DLE 2014).

El *ojeo* es definido por el DLE como «acción y efecto de *ojear*» (DLE, 1.<sup>a</sup> acep.), es decir, «ahuyentar la caza con voces, tiros, golpes o ruido, para que se levante, acosándola hasta que llega al sitio donde se le ha de tirar o coger con redes, lazos, etc.» (DLE, s.v. *ojear*<sup>2</sup>, 1.<sup>a</sup> acep.). Pero para el escritor vallisoletano, el ojeo tiene otras implicaciones, y al explicárnoslas nos vuelve a dar una lección de lengua:

En principio el ojeo requería para sus practicantes una holgura económica que hoy no es necesaria, al menos para su sucedáneo, el **ganchito**. Sin duda, el ojeo mediante una dilatada **cuadrilla** de **ojeadores**, con **banderolas**, **cuerno de avisos**, **pantallas**, **secretarios** y caballerías en los costados, continúa siendo un deporte aristocrático. Pero de hecho, el ojeo, en su versión popular, el ganchito, puede practicarse hoy con cuatro perras gordas; son suficientes cinco chavales—los primogénitos de las **escopetas**— para que el acoso de los pájaros hacia la línea de fuego se produzca. El caso es alterar la esencia misma de la caza y que en lugar de buscar la pieza con un gasto personal de energías, sea la pieza la que se desgaste buscándonos a nosotros, sus matadores. De este modo la caza se convierte en un deporte pasivo; en un ejercicio de tiro aséptico y sin sorpresa (Delibes 1963:17).

Para Delibes, el ojeo no es «caza-caza» porque no se produce esa lucha a cuerpo limpio entre animal y hombre. Ni tampoco es caza-caza su sucedáneo: el *ganchito*, ese «ojeo corto que se da en los montes en los que abunda la caza menor, especialmente los lepóridos»<sup>14</sup>.

Y en apenas unos renglones se vuelven a desgranar las palabras precisas para nombrar la actividad cinegética: *cuadrilla*, *ojeadores*, *banderolas*, *cuerno de avisos*, *pantallas*, *secretarios*, *escopetas*.

Y acudimos una vez más al DLE y descubrimos que las designaciones metonímicas para referirse a quienes participan dentro de la cuadrilla no han tenido igual suerte.

Hallamos en el diccionario académico: *cuadrilla* con el valor general de «grupo de personas reunidas para el desempeño de algunos oficios o para ciertos fines» (DLE, 1.<sup>a</sup> acep.); *ojeador*, «hombre que ojea o espanta con voces la caza» (DLE, 1.<sup>a</sup> acep.); *escopeta*, «persona que caza o tira con escopeta» (DLE, 2.<sup>a</sup> acep.); y *secretario*, «ayudante del cazador que lo acompaña

---

<sup>14</sup> Los cazadores dicen *cazar en ganchito* cuando una mano armada avanza sobre una línea, igualmente armada, que espera emboscada, como en batida. El DLE no recoge la acepción cinegética de *ganchol/ganchito*.



sobre el terreno y realiza las tareas secundarias<sup>15</sup>). Pero ni *banderolas*, ni *cuerno de avisos* aparecen registrados. En el primer caso hallamos el lema, pero no el significado; en el segundo caso, la locución no está presente.

El *banderola* es el *abanderado*, «la persona que lleva el banderín en el ojeo. Los abanderados van en las puntas para poder ser vistos por las escopetas y los ojeadores».

El *cuerno de avisos* es el que lleva el cuerno («instrumento musical de viento») en la cacería<sup>16</sup>.

Tampoco la voz *pantalla* tiene su valor cinegético en el DLE. En la lengua venatoria, la pantalla es «la barrera o escondrijo detrás del cual se coloca el cazador para esperar la caza que viene ojeada».

Y el Barbas sigue insistiendo en que el hombre ya no tiene paciencia, y sin paciencia y sin esfuerzo no solo no hay cacería, sino que además las piezas se matan indiscriminadamente y esto, a la larga, puede tener repercusiones negativas para el campo:

– Y yo digo, si van con estas prisas ¿cómo coños van a tener paciencia para buscar la perdiz, **levantarla**, cansarla y matarla luego, después de comerse un **taco** tranquilamente a la **abrigada** charlando de esto y de lo otro? [...]

– Luego le vendrán a usted con que no se matan más perdices al ojeo que **cazando a rabo**. ¡Mentira podrida! Precisamente anteanoche, me leía don Ctesifonte, el Maestro, una entrevista con uno de esos señorones de postín, que se ufanaba de haber **cobrado** quinientas perdices en una sola cacería. ¿Cree usted que ese señor moviendo las pantorrillas y con el perro al lado puede hacer una carnicería semejante en una ladera que yo me sé? [...]

– Y lo que pasa [...] De que se abre la **veda**, se planta allí un autobús con treinta escopetas: veinte adelante y diez de **retranca** [...] Ojeo va, ojeo viene [...] ¿Qué cree usted que quedó allí al cabo de tres días? (Delibes 1963: 16-18).

Volvemos nuestros ojos a las palabras del hombre de campo y descubrimos más voces propias de esta lengua sectorial: *levantar*, *abrigada*, *cazar a rabo*, *cobrar*, *veda*, *retranca*.

En esta ocasión la consulta al DLE nos aclara el valor de la mayoría de los términos: *levantar* es «mover, ahuyentar, hacer que salte la caza

<sup>15</sup> La acepción cinegética de este término aparece por primera vez recogida en el DLE (2014).

<sup>16</sup> El DLE no recoge esta locución. Tan solo encontramos *cuerno de caza* definido como «trompa que se usa en las monterías».

del sitio en que estaba» (DLE, 13.<sup>a</sup> acep.); *cobrar*<sup>17</sup> es «obtener o recoger una pieza de caza abatida» (DLE, 9.<sup>a</sup> acep.); *veda* es el «espacio de tiempo en que está vedado cazar o pescar» (DLE, s.v. *veda*<sup>1</sup>, 2.<sup>a</sup> acep.); y *retranca* es «en la batida, línea de puestos situada a espaldas de quienes baten» (DLE, 3.<sup>a</sup> acep.).

*Abrigada* es el «abrigo», «el paraje defendido de los vientos», si bien el DLE solo recoge como sustantivo, y con este valor, el lema *abrigo*. Pero en Castilla este sustantivo es común, y lo son también sus variantes *abrigaño* y *carasol* (*caralsol* en la comarca burgalesa de la Ribera) (López Gutiérrez 2013: 38 y 79).

*Cazar a rabo* es una locución verbal que significa «cazar al salto, con perro». Miguel Delibes nos explicó que, por extensión, también se dice *cazar a rabo* «cuando van varios cazadores andando, no de ojeo». Esta expresión no es recogida por ningún diccionario académico.

El Barbas está preocupado ante la falta de la perdiz roja en los campos. Sabe que se están abriendo cotos para los extranjeros, y que, además, cada vez existen más personas que utilizan el reclamo en sus cacerías. Y aunque el cazador intente siempre aprovechar el momento propicio —«a veces unos minutos»— para «poblar la **percha** y llenar el zurrón» (Delibes 1963: 22), la perdiz cada vez escasea más: «A la vuelta de diez años no van a quedar aquí ni tampoco media docena de perdices resabiadas. Se lo dice el Juan Gualberto» (Delibes 1963: 23). Y al Barbas no le sirve de justificación lo que el escritor le argumenta «Perdone si le ofendo, jefe, pero a ustedes, los que escriben, siempre les gustó enredar las cosas» (Delibes 1963: 23). Sobre todo, cuando le cuenta que para Ortega la suprema razón que explica el hecho de que en el mundo se cace es que hay, y ha habido siempre, poca caza: «En cuanto al señor Ortega ese, si lo que le gusta es que haya poca caza que aguarde un poco» (Delibes 1963: 23).

La noche va cayendo, y en el silencio, El Barbas, escucha el «**co-re-ché**» (Delibes, 1963: 20) de un macho...

El Juan Gualberto se acoda enfurruñado en las rodillas [...]. Tras las colinas, allí donde se ha puesto el sol, el cielo toma un color encendido, rojo escarlata. Del tomillar llega otra vez la llamada del macho de perdiz. Por el cielo cruza, muy alto y bullicioso, un bando de **calandrias** que suben a acostarse entre los **rastrojos del páramo** [...].

<sup>17</sup> Solo las voces *cobrar* y *retranca* son marcadas por el DLE como propias del lenguaje cinegético.

- ¿Quiere usted saber las perdices que se **apiolan** en este término con el **reclamo** de marzo a junio? [...]
- [...]. Y lo que yo me digo, eso del reclamo es como si a usted el día de la boda le aguarda el antiguo novio de su mujer con un trabuco detrás de la cortina. ¿Es eso caza, jefe? (Delibes 1963: 23-24).

El escritor, el Cazador, sabe que el Barbas tiene razón, que, si las condiciones no cambian, la perdiz española lo va a pasar muy mal. Máxime si **alaristas**, **lancheros** y **laceros** (Delibes 1963: 25) cuentan con la venia oficial, y los **furtivos** que cazan la perdiz en **veda** no son fuertemente perseguidos (Delibes 1963: 31).

Se podría argüir que los **cotos** ayudarán a frenar la desaparición de la perdiz, pero don Miguel insiste en que «el ideal cinegético es incontestablemente el ejercicio de la caza en libertad: hombre libre, sobre tierra libre, contra pieza libre» (Delibes 1963: 27), y nada puede ser comparable a la estupenda bravura de una **perdiz de ladera** (Delibes 1963: 30).

Detengámonos –una vez más– en las voces que se han ido desgranando en las reflexiones y preocupaciones del Barbas, del Cazador, de Miguel Delibes: *percha*, *co-re-ché*, *calandria*, *rastrojo*, *páramo*, *apiolar*, *reclamo*, *alarista*, *lanchero*, *lacero*, *furtivo*, *coto*, *veda*, *perdiz de ladera*.

El DLE nos explica el significado de *calandria*: «Pájaro de la misma familia que la alondra, de dorso pardusco, vientre blanquecino, alas anchas, de unos 40 cm de envergadura y pico grande y grueso» (DLE, s.v. *calandria*<sup>1</sup>, 1.<sup>a</sup> acep.); de *apiolar*: «Atar un pie con el otro de un animal muerto en la caza, para colgarlo por ellos. Se emplea comúnmente hablando de los conejos, liebres, etc., y también de las aves cuando se enlazan de dos en dos pasándoles una pluma por las ventanas de las narices» (DLE, 2.<sup>a</sup> acep.); de *reclamo*: «Ave amaestrada que se lleva a la caza para que con su canto atraiga a otras de su especie» e «Instrumento para llamar a las aves en la caza imitando su voz» (DLE, 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> aceps.); de *lacero*: «Cazador que se dedica a coger con lazos la caza menor, por lo común furtivamente» (DLE, 2.<sup>a</sup> acep.); y de *veda*: «Espacio de tiempo en que está vedado cazar o pescar» (DLE, s.v. *veda*<sup>1</sup>, 2.<sup>a</sup> acep.). En cuanto al resto de las palabras, o no tienen recogido su valor cinegético, o ni siquiera tienen entrada en el DLE.

*Percha* tiene entrada en el diccionario académico y si bien se recoge uno de los valores cinegéticos que presenta esta palabra: «Especie de bandolera que usan los cazadores para colgar en ella las piezas que matan» (DLE, s.v. *percha*<sup>1</sup>, 7.<sup>a</sup> acep.), no ocurre lo mismo con la acepción

–común en la narrativa delibesiana– de «conjunto de animales después de cazados»<sup>18</sup>.

Lo mismo ocurre con el término *furtivo*: el DLE nos ofrece la siguiente definición: «Dicho de una persona: Que caza, pesca o hace leña en finca ajena, a hurto de su dueño. U. t. c. s.» (DLE, 2.<sup>a</sup> acep.). Pero a esta acepción dada por el diccionario académico debemos añadir que el *furtivo* es también «aquel que caza a escondidas, sin licencia, o lo hace en tiempo de veda».

*Coto* es el «terreno acotado» (DLE, s. v. *coto*<sup>1</sup>, 1.<sup>a</sup> acep.), pero cinegéticamente debemos precisar que «es aquel terreno susceptible de aprovechamiento cinegético, y que ha sido declarado como tal».

Tampoco el DLE recoge el valor venatorio de *lanchero*<sup>19</sup>: «Cazador furtivo que utiliza ciertas trampas, llamadas lanchas, para coger perdices».

Por último, ni el sustantivo *alarista* –«cazador furtivo que utiliza el alar<sup>20</sup> para atrapar la caza»–, ni el sintagma *perdiz de ladera* –«perdiz silvestre»–, ni la onomatopeya *co-re-ché* –«onomatopeya del canto de la perdiz»– son registrados en el DLE. Esta última se ha constituido en sustantivo –*coreché*– y así la estudian los vocabularios cinegéticos. Este canto es también conocido con los nombres *caraschachás*, *coleté* o *cuchichís*<sup>21</sup>.

En cuanto a los términos *rastrojo* y *páramo* –relacionados con el paisaje por el que se producen las caminatas de nuestros protagonistas–, he querido señalarlos en un lugar aparte, pues, aunque el DLE los estudia como voces del español estándar, son términos propios de la variante castellanoleonesa. El *Diccionario del castellano tradicional* de César Hernández Alonso estudia ambas y señala que el *rastrojo* es «la caña de los cereales que queda en la tierra después de la siega y antes de ser arada de nuevo» y también «el terreno segado que todavía no ha sido labrado». Recibe también los nombres de *restrojina* y *rastrojera* (Hernández Alonso 2001: 109); y el *páramo* hace referencia a «las tierras altas, rasas, pedregosas, desabrigadas,

<sup>18</sup> Sirva como ejemplo el siguiente fragmento: «No hay cazador que al salir al campo no piense en hacer una buena *percha*. Luego viene el tío Paco con la rebaja y un día tras otro, el cazador ha de regresar con las orejas gachas» (Delibes 1963: 21).

<sup>19</sup> *Lancha*: «Armadijo compuesto de unos palillos y una piedra para coger perdices» (DLE, s.v. *lancha*<sup>2</sup>, 5.<sup>a</sup> acep.).

<sup>20</sup> *Alar*: «Percha de cerdas para cazar perdices. U. m. en pl.» (DLE, s. v. *alar*, 3.<sup>a</sup> acep.).

<sup>21</sup> Otra variante conocida es *dar de pie*, definida como uno de los tres cantos que hacen las perdices, especialmente cuando reciben el campo. Únicamente lo hacen los machos; sin embargo, hay hembras que emiten un sonido muy parecido al de *dar de pie*; a estas hembras se les llama *vicarias*.

de nula o mediocre calidad para el cultivo, y donde no se utiliza el regadío» (López Gutiérrez 2013: 168; Hernández Alonso 2001: 39).

El cazador y Juan Gualberto ven terminar su día de caza. La oscuridad se cierne sobre el campo y...

El Juan Gualberto se incorpora y se echa las manos a los riñones. Las tres perdices muertas se balancean en su cintura [...]. Sus setenta años le pesan en las paletillas. El crepúsculo es quedo y transparente. Abajo, en la nava, las chimeneas de las casitas de adobe alientan ya en torno al Castillo.

– Se nota el **relente**. Vamos bajando.

El Juan Gualberto y el Cazador toman un **camino de herradura**. La escaracha empieza a rebrillar en las **rodadas** [...] (Delibes 1963: 25).

Sus pasos se encaminan hacia el pueblo, y «cuando el Barbas calla, se sienten las pisadas sobre los **relejes** helados» (Delibes 1963: 31). La noche se ha echado del todo y toca despedir el día, no sin antes tener una palabra de esperanza contenida hacia el futuro: «– Déjese estar, Barbas, la perdiz es dura. / – ¡Coño, jefe, duro es el hierro y se mella!» (Delibes 1963: 31).

Y Juan Gualberto vuelve a preguntarse qué tendrá la caza que hasta provoca los celos de las mujeres, porque «bien pensado [...] ¿Quiere usted decirme, jefe, qué tienen las perdices que no tengan ellas?» (Delibes 1963: 33).

Terminamos nuestra andadura con el cazador y con Juan Gualberto sintiendo junto a ellos el *relente* de la noche, mientras paseamos por *caminos de herradura, rodadas y relejes*. Palabras que nos trasportan a las tierras castellanas. Todas ellas son estudiadas por el diccionario académico, aunque en ninguna existe una marca diatópica que las sitúa en Castilla. *Relente* es «el vientecillo fresco, suave y algo húmedo» que recibe también los nombres de *remusguillo* y *cencio* (Hernández Alonso 2001: 416). El *camino de herradura* es «el camino que es tan estrecho que solo pueden transitar por él caballerías, pero no carros» (DLE, s.v. *herradura*); las *rodadas* son «las señales que dejan impresas las ruedas de un vehículo en el suelo por donde pasa» y también recibe los nombres de *rodera*, *carril*, *rodadera*, *rodura*, y *rodal* (Hernández Alonso 2001: 47); y el *releje* es «la senda que marcan los carros al pasar una y otra vez» (López Gutiérrez 2013: 190).

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores ha ido surgiendo un número representativo de voces –algo más de medio centenar– que nos han transportado al mundo venatorio de Miguel Delibes y a los campos de Castilla.

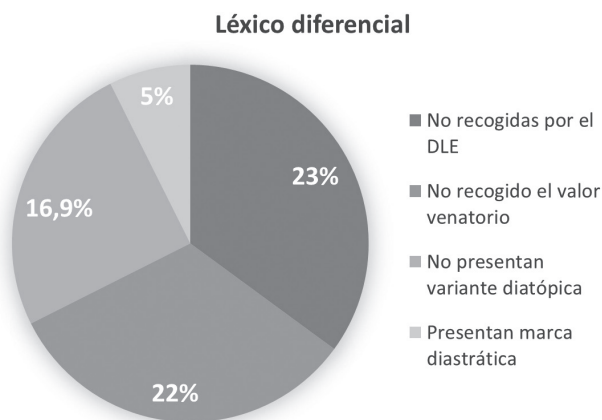
Todas ellas constituyen una pequeña muestra de la lengua sectorial de la caza, pero quiero llamar la atención sobre aquellas que forman parte de lo que Alvar Ezquerra denominó *léxico diferencial*, es decir, aquel que no se encuentra recogido en los diccionarios académicos, que tiene en la variante castellanoleonesa diferencias de forma o significado respecto a las variantes del español estándar, o que figura en los repertorios léxicos de la RAE con idéntica forma y sentido, pero con alguna marca diatópica o diastrática.

Del total de las voces estudiadas (59) un 23,7% nunca han tenido entrada en ningún diccionario usual o manual de la Real Academia Española: *alarista*, *cazar a rabo*, *cazar al aguardo* (*aguardar*), *coreché* (con las variantes *carasbachás*, *coleté*, *cuchichís*), *cuerno de avisos*, *echar un cacho*, *marrotar*, *patirroja*, *perdicero*, (con la variante *cuclillero*), *perdiguero de Burgos*, *escopeta repetidora*, *perdiz andina*, *perdiz nórdica*, y *perdiz roja*.

El DLE no contempla el valor venatorio de trece palabras (22%): *arrancarse*, *asomada*, *bajar*, *banderola*, *coto*, *furtivo*, *ganchito*, *lanchero*, *levantar*, *pantalla*, *percha*, *picarse*, y *viento*. Y en diez más (16,9%) no se tiene en cuenta el significado específico –propio de la variante castellanoleonesa– que las palabras presentan. Este valor, aunque no difiere notablemente del significado académico, sí restringe o amplía el sentido dado por dicha institución. Es el caso de voces como *abrigada* (con las variantes *abrigaño*, *carasol*, *caralsol*), *camino de herradura*, *carrasca*, *escoba*, *páramo*, *rastrojo* (con las variantes *restrojina*, *rastrojera*), *releje*, *relente* (también llamado *remusquillo*, *cencio*), *rodada* (también *rodera*, *rodadera*, *rodura*, *rodal*), y *teso* (con las variantes *cotarro* y *cotarra*).

Por último, debemos señalar que solo las palabras *muestra*, *cobrar* y *retranca* llevan, junto a su significado, la marca *Cinég.* («cinégetico»), para indicar que pertenecen a una lengua de grupo; el resto de las voces estudiadas no llevan ninguna marca diatópica ni diastrática<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Alvar Ezquerra señalaba que, a pesar de la riqueza que poseen los atlas lingüísticos y muchas monografías dialectales, rara vez se ha acudido a ellos para recabar informaciones. Por otro lado, el autor insistía en que el castellano central ha sido una de las variantes menos estudiadas, «por considerarse que el vocabulario castellano ha de ser el español, confundiendo lo que es lengua y lo que es dialecto» (Alvar Ezquerra 1996: 105).



Nuestra jornada venatoria con D. Miguel llega a su fin.

Hemos caminado con el Cazador, y con el Barbas y –de su mano– hemos disfrutado con la riqueza léxica de nuestra lengua. Hemos aprendido que solo conociendo el nombre exacto de las cosas, las palabras nos harán sentir que estrenamos la realidad que significan (Jiménez Lozano 1993: 23).

La noche se ha echado encima y toca despedirse...

El Juan Gualberto empuja la media hoja de la puerta y ya en el oscuro zaguán se toca con un dedo el vuelo de la boina y dice formulariamente:

– Con Dios<sup>23</sup> (Delibes 1963: 34).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LOS RÍOS, César (1971): *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español.
- ALVAR, Manuel (1983): «Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes», *Bulletin Hispanique*, 85, 3-4, pp. 299-323.
- (1987): *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos.
- (1999): *Atlas Lingüístico de Castilla y León* (3 vols.). Valladolid: Consejería de Educación y Cultura/Junta de Castilla y León.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1996-1997): «Lexicografía dialectal», *ELUA*, 11, pp. 79-108.
- (2000): *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*. Madrid: Arco/Libros.

<sup>23</sup> Palabras con las que Miguel Delibes cierra su obra *La caza de la perdiz roja*.

- APARICIO NEVADO, Felipe (2010): «El morral literario de Miguel Delibes: ¿origen de relatos o relato de los orígenes?», en María del Pilar Celma y J. R. González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, pp. 243-251.
- BUCKLEY, Ramón (2012): *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*. Barcelona: Destino.
- CABRÉ, M.<sup>a</sup> Teresa (1999): *La terminología. Representación y comunicación*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada/Universitat Pompeu Fabra.
- CORTAY, Georges y DESCHRYVER, Claude (2003): *Enciclopedia de la caza*. Madrid: Susaeta.
- DELIBES, Miguel (1963): *La caza de la perdiz roja*. Barcelona: Lumen.
- (2007): *Obras completas I. El novelista, I (1948-1954)*. Barcelona: Destino.
- (2008): *Obras completas II. El novelista, I (1955-1962)*. Barcelona: Destino.
- DIEGO, Gerardo (1969): «Don Ramón y las palabras», *La Estafeta Literaria*, 409 (1 de diciembre), p. 40.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, Noemí (2013): «El discurso literario de Miguel Delibes: análisis lingüístico», en Pilar Celma Valero y M.<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León (eds.), *Miguel Delibes: nuevas lecturas críticas de su obra*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 97-114.
- FERNÁNDEZ CAÑETE, José (1979): *Guía de la caza menor*. Madrid: Ministerio de Comercio y Turismo.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar (1988): *El léxico venatorio en la obra de Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- (2016): *Terminología cinegética en la narrativa de Miguel Delibes: su reflejo en las distintas ediciones del DRAE*. A Coruña: Universidade da Coruña (Anexos de Revista de Lexicografía, 38).
- (2017): «Por los caminos venatorios de Miguel Delibes: palabras para un paisaje», *Lengua y Habla*, 21, pp. 175-201.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (1985): *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*. Barcelona: Destino.
- (1993): *Miguel Delibes. Un cazador que escribe*. Alcalá de Henares/Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España.
- GRIJELMO, Álex (2002): *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César (2001): *Diccionario del castellano tradicional*. Valladolid: Ámbito.
- HUERTA Y RAMÍREZ, Fernando (1967): *Enciclopedia de la caza (2 vols.)*. Barcelona: Argós Vergara.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (1993): «Lectura privada de Miguel Delibes», en *El autor y su obra: Miguel Delibes. Actas de El Escorial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 19-29.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2013): *En torno a las palabras de Delibes*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (2007): *Las cosas del campo*. Valencia: Pre-Textos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.



- *Diccionario histórico de la lengua española 1960-1996*. <<http://web.frl.es/DH.html>> [consultado: mayo de 2022].
- *Diccionario histórico de la lengua española 1933-1936*. <<http://web.frl.es/DH1936.html>> [consultado: mayo de 2022].
- *Fichero general de la lengua española*. <<http://web.frl.es/fichero.html>> [consultado: octubre de 2022].
- *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (RAE.NTLLE). <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>> [consultado: octubre de 2022].
- SANTANDER, Pedro (2011): «Por qué y cómo hacer análisis de discurso», *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 41, pp. 207-224.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1986): «El nombre de las cosas», *Diario 16* (21 de septiembre).
- URDIALES YUSTE, Jorge (2012): *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes*. Madrid: Cinca.
- VÁL, Tomás (2007): «Miguel Delibes», *Mercurio*, 94, pp. 18-20.

# EVOLUCIÓN DEL TRATAMIENTO DE LA FAUNA Y FLORA EN LAS NOVELAS RURALES DE MIGUEL DELIBES

FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

En 1985, la editorial Círculo de Lectores sacó a la venta un cofre que incluía tres novelas de Delibes bajo un título que las aunaba: *Trilogía del campo*, en la colección «Joyas literarias ilustradas». Incluía *El camino*, con una introducción fotográfica «El mundo de Miguel Delibes», *Los santos inocentes*, con un anexo del autor «experiencias cinematográficas», y *Las ratas*, con una reflexión de Miguel Delibes sobre «un mundo que agoniza». Todo ello ilustrado por el artista burgalés y amigo del escritor José Vela Zanetti (Cobo 2018: 135-156). La supuesta trilogía no era más que una campaña editorial para dar valor a unos libros conocidos y leídos por muchos de forma individual, y se ve que el formato funcionó, pues en los años siguientes saldrían dos trilogías más: «Trilogía de la ciudad» y la «Trilogía Encuentro de la ciudad y el campo» (Ródenas de Moya 2009: 14). No nos consta que Delibes estructurara su obra en trilogías, como hacía Pío Baroja, pero es innegable que los tres libros mencionados tienen en común su ubicación estrictamente rural y es esta característica la que ha provocado su inclusión en el presente capítulo.

## 2. TRES HITOS AMBIENTALES

Las tres novelas tienen en común el estar localizadas en un escenario estrictamente rural, pueblo y cortijo, además de tener una presencia protagonis-

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0001-7199-0273.

ta del medio natural: el campo en sus distintas variedades. Otras novelas de Delibes se han desarrollado en parte dentro de la naturaleza, como *Diario de un cazador* o *El disputado voto del Sr. Cayo*, y el medio ambiente aparece en varios de sus relatos breves, y por supuesto en todos sus libros cinegéticos, pero solo en estas tres novelas se da una conjunción de presencia de elementos naturales en un formato de ficción larga.

Otro motivo que nos ha llevado a la elección de este corpus como objeto de estudio es la cronología en la que los libros fueron escritos. *El camino* se publicó en 1950 en los inicios de su carrera autoral y su mayor éxito de crítica hasta ese momento, más allá del premio Nadal que obtuvo con *La sombra del ciprés es alargada* (1948). Pasaron doce años y ocho libros más hasta que apareció *Las ratas* (1962). Delibes ya era uno de los autores más reconocidos de las letras vivas españolas, y una figura incómoda para el gobierno franquista por su denuncia constante de la precaria situación del medio rural en una España que estaba apostando por el desarrollismo urbano: «Impeded by press censorship of *El Norte de Castilla*, Delibes began writing *Las ratas* in 1959 in order to draw attention to the plight of small Castilian farmers» (Squires 2008: 1034). Como sabemos, los enfrentamientos entre periódico y ministerio fueron constantes y terminaron con su dimisión como director de *El Norte de Castilla* el 8 de junio de 1963.

El último de los libros que trataremos, *Los santos inocentes* (1981), tuvo su gestación en ese mismo periodo, pues el cuento que sirve como germen —«La milana»— fue publicado por Delibes en 1963. Pero la obra definitiva estaría más vinculada con la narrativa de la democracia: «La novela que aparece en 1981 ya es una obra distinta. Su carga crítica sigue activa, pero cede parte de su anclaje histórico y gana en simbolismo intemporal» (Ródenas de Moya 2009: 21).

Uno de los objetivos de nuestro trabajo es considerar cómo, a la par que madura la narrativa delibesiana, también su modo de mostrar el medio natural evoluciona. La crítica ya ha considerado estas novelas como tres posibles hitos de estilo independiente que marcan cierta tendencia con puntos de unión: «*Las ratas* se sitúa, incluso cronológicamente, entre *El camino* y *Las guerras de nuestros antepasados*, pero apunta ya en muchos de sus elementos al simbolismo de *Los santos inocentes*. Prosigue, desde luego, la ruta marcada por *El camino*, pero, por lo pronto, acusa ya una agresividad de que carecía la novela de 1950» (Palomo 1983: 164).

Junto con esa continuidad que representan las tres novelas, la crítica también ha encontrado un carácter evolutivo en el modo de describir asuntos similares. En treinta años la perspectiva del mundo rural de Deli-

bes ha cambiado, así como su visión del medio natural y, por supuesto, su estilo literario. Para Squires, el proceso está vinculado con el conocimiento cada vez más profundo del medio natural y rural, de tal modo que *El camino* muestra una naturaleza idealizada de estilo pastoril, pero poco a poco abandona un papel de mero escenario para formar parte esencial de la historia: «rather than decorative, reflective of human feelings or a Romantic portal to a transcendent realm of contemplation, nature came to be portrayed with an ever keener eye to its material presence as a place of human dwelling» (Squires 2014: 397).

José Antonio Valverde, biólogo, ambientalista y amigo de la familia Delibes, muestra el cambio del autor de una manera breve pero certera: «Entre 1955 y 1977 Delibes ha cambiado mucho, como todo su entorno castellano. Cambia el campo para empeorar; sus hijos tiran a la biología; aparece Felisón [Félix Rodríguez de la Fuente] en la tele, y de repente surgen las dudas éticas sobre la caza, y los tecnicismos de su conservación» (Valverde Gómez 1993: 180).

### 3. EL NOMBRE DE LAS COSAS

Nos gustaría contrastar esta evolución señalada por la crítica con herramientas más técnicas. El modo en que Delibes decide conservar la naturaleza es a través de sus escritos y lo hace centrándose en dos aspectos esenciales: «(1) Delibes' concern for the Castilian peasant's endless struggle against a hostile environment and (2) a description of the region's flora and fauna —a consequence of Delibes' love for hunting» (Handelsman 1975: 61). Nosotros vamos a analizar esta segunda versión de forma exhaustiva: extrayendo todas las palabras referidas al mundo natural. Si Juan Ramón Jiménez pidió a la Inteligencia que le diera «el nombre exacto de las cosas», Delibes se lo pide a los habitantes del campo. Los accidentes geográficos, los animales y las plantas tienen su nombre preciso y son las personas que habitan en el medio rural quienes lo conocen. Delibes pensaba, además, que había cierta urgencia en descubrirlo, pues a partir de los años cincuenta, cuando comenzó el éxodo rural, los pueblos castellanos empezaron a perder población, llegando a reducirse a la mitad en pocos años (Pinilla y Sáez 2017: 6). En una conversación del autor de este capítulo con su hija Elisa, ella cuenta que su padre iba a las reuniones de la Real Academia de la Lengua con listas de pájaros y plantas para su inclusión, lo que provocaba ciertos conflictos entre los académicos, algunos de los cuales le explicaban

que el diccionario de la RAE no era científico. De esa convicción «nace la pasión de Delibes por el verbo, por la palabra hablada (no escrita) del hombre del campo castellano», pues piensa que «la relación del ser humano con su entorno empieza con la palabra misma, con las palabras que utiliza el hombre para nombrar todo aquello que le rodea» (Buckley 2010: 13). Esa exactitud a la hora de definir el medio es otra de las características propias de nuestro autor, hasta el punto de dificultar la lectura de personas alejadas del ambiente rural. Ese carácter de «*descriptor*» es decir, como persona “que describe” (Tort Donada 2015: 96) sucede en muchos campos, pero a nosotros nos interesa el modo en que define la fauna y la flora y el modo en que ha cambiado con el tiempo. Porque hay muchas maneras de describir la naturaleza, el nivel más básico es el genérico: *árbol, mata, pájaros*, también se puede aspirar a los nombres concretos *chopo, tamujo, paloma* o incluso llegar a los nombres locales, que casi rozan la especie: *álamo negro, escobón de río o zurita*. Nuestra intención es descubrir en qué niveles Delibes ha trabajado los escenarios de sus novelas y cómo han cambiado esos tres niveles descriptivos.

#### 4. EL PROGRESO

En lo referente al tema de la naturaleza en Delibes, uno de los aspectos más trabajados por la crítica (Martínez del Portal 1995, Puebla Pedrosa 2001 y Rodríguez Pequeño 2010) es el de la defensa de la tradición frente al progreso, en lo que podríamos definir como conflicto constante entre lo urbano y artificial frente a lo rural y natural: una idea que podría parecer fruto de un conservadurismo reaccionario, pero tal y como él lo propuso y el momento en el que lo desarrolló derivó en considerarle uno de los primeros conservacionistas, hasta el punto de denominarlo el proto-ecologista español (Calvo Carilla 2021: 121), si bien *El camino* fue tachada inicialmente de reaccionaria por algunos (Delibes 1975: 12). El salto del conservadurismo al conservacionismo se vio motivado por su oposición al desarrollismo que fomentó el régimen de Franco y que le supuso habituales enfrentamientos con el Ministerio de Información y Turismo. Con el auge del ecologismo en los años setenta (y que varios de sus hijos fueran biólogos, como bien se ha mencionado), reconstruyó sus ideas hacia un modelo cada vez más técnico. El primer hito fue el discurso de entrada en la Real Academia Española: *El sentido del progreso desde mi obra* (1975), donde incluso cuestiona la manipulación del hombre en su querido medio rural:

«El hombre, paso a paso, ha hecho su paisaje, amoldándolo a sus exigencias. Con esto, el campo ha seguido siendo campo pero ha dejado de ser Naturaleza. Mas, al seleccionar las plantas y animales que le son útiles, ha empobrecido la Naturaleza Original» (Delibes 1975: 42). El último hito fue el último libro que publicó, *La tierra herida: ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?* (2006), un diálogo sobre temas medioambientales con su hijo Miguel Delibes de Castro, biólogo y muchos años director de la Estación Biológica de Doñana.

Este tema del progreso es uno de los más relevantes de los libros seleccionados para este estudio. Se evidencia una evolución de planteamiento en las tres novelas analizadas: Daniel El Mochuelo, en *El camino*, muestra ese conflicto en la disyuntiva entre irse a la ciudad a progresar o quedarse en el pueblo, y finalmente se marcha. Similar propuesta le hace doña Resu a Nini, protagonista de *Las ratas*, pero este nunca accede a irse. Al tercer personaje «infantil» de las tres novelas, el inocente Azarías, ni siquiera le plantean que estudie. Según evoluciona la narrativa delibesiana, sus protagonistas se naturalizan o se desurbanizan cada vez más, en un proceso que termina casi con la fusión con el medio natural.

## 5. LOCALIZACIÓN

Un aspecto importante en la comparación de las tres novelas, además de la diferencia temporal en que fueron escritas, estriba en las variadas regiones en las que están ubicadas. Esta circunstancia es importante en cualquier tipo de estudio comparativo, pero esencial en esta en la que valoramos aspectos ambientales como son la fauna y la flora. A pesar de que todas están localizadas en España y escritas en español, los ecosistemas que son descritos varían mucho entre sí.

*El camino* está localizado en un pueblo de pocos habitantes que domina un valle y aparece atravesado por una carretera y una vía de un tren: «Ambas vías atravesaban el valle de sur a norte, provenían de la parda y reseca llanura de Castilla y buscaban la llanura azul del mar» (Delibes 1950). Según ha defendido la crítica (Tejada Romero y Wood 1985: 456), y el propio Delibes, el pueblo sin nombre está inspirado en Molledo-Portolín, pueblo cántabro donde el joven Miguel pasaba sus vacaciones:

Delibes sitúa su obra en Molledo Portolín, en la Montaña santanderina. Es el pueblo de su padre y el pueblo donde él ha pasado los veranos de su

infancia y adolescencia. Pero no son estas las únicas razones por las que escoge este pueblo como escenario de su novela. Podía haber escogido Sedano, en la provincia de Burgos, el pueblo donde el autor tenía ya su segunda residencia. Escoge Portolín porque el pueblo evoca en el autor ese *locus amoenus* que el autor busca para situar su narración (Buckley 2010: 17).

Molledo fue más que un lugar de vacaciones para el joven Delibes. Allí su abuelo, el ingeniero francés Frédéric, fue a trabajar en la construcción del ferrocarril y se quedó a vivir tras conocer a la lugareña Saturnina Cortés Villegas. Crearon una familia y el tercero de sus hijos fue el padre del escritor. Para constatar un hecho ya bastante demostrado, nos gustaría añadir que la iglesia del pueblo está dedicada a «Nuestra Señora del Camino», como bien señaló en tiempos Winecoff Díaz (1971: 55).

Más complicada es la ubicación de la siguiente novela que nos toca, *Las ratas*. Aunque nadie duda de que está localizada en Castilla y León, no encontramos referencias claras ni de parte de Delibes ni de la crítica. La inspiración sobre la novela vino de Segovia, como menciona en la «Carta prólogo» para la citada edición en un volumen de la *Trilogía del campo*: «Un día, caminando por tierras segovianas, sorprendí a un hombre que cazaba ratas en un arroyo para vendérselas a sus convecinos para su sustento. Este hombre me pareció un símbolo de la Castilla de entonces y lo erigí en el protagonista de mi novela» (Vilanova 1993: 36). Si bien, tal y como cita Medina-Bocos, su objetivo fue retratar «la desnudez, los campos yermos de Valladolid, Palencia y Zamora, al Norte del río Duero» (Medina-Bocos 2005: 171), por lo que Segovia quedaría fuera de cuestión. También habría que excluir el pueblo de Sedano (Burgos), lugar de veraneo del Delibes adulto, por la exuberante naturaleza que tiene el valle, y a pesar de que allí se encuentran numerosas cuevas y cavernas que bien pudieron inspirarle para recrear la casa del Ratero.

Las ediciones de *Las ratas* cuentan con un croquis simplificado de la región donde tiene lugar la novela. Con esa información tal vez se podría localizar, si existiera, el pueblo real, pero los elementos diferenciadores: valle con alcores, cerros al fondo, un río y una carretera provincial lo convierten casi en un estereotipo del pueblo castellano. Ciertamente, el pueblo de Castrillo-Tejeriego, en la provincia de Valladolid, podría perfectamente encajar en el esquema del libro, además de ser un pueblo bien conocido y mencionado por Delibes en sus libros cinegéticos: *La caza en España*, *Mi vida al aire libre*, *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (Urdiales Yuste 2017). Castrillo está localizado en

medio de un valle tachonado de cotarros (entre otros, el del cementerio); tiene un pozo, una iglesia en medio y una carretera provincial al norte, incluso se han excavado en las cárcavas cuevas utilizadas para almacenaje y bodega (Rey de la Rosa).

El único elemento geográfico que no encajaría es el débil arroyo Jaramiel que pasa cerca del pueblo y da nombre al valle. El río sin nombre de la novela ha de ser por fuerza más caudaloso porque a su alrededor se ha creado el ecosistema necesario para las ratas de agua, entre otros animales y plantas, que aparecen en la novela.

Tampoco es fácil localizar, si lo hubiera, el exacto emplazamiento de las fincas donde sucede *Los santos inocentes*: «los topónimos no permiten una localización precisa porque al autor no le interesó fijar geográficamente el lugar donde se emplaza el cortijo» (Ródenas de Moya 2009: 23). Sin embargo, hay un acuerdo generalizado en que sucede en tierras extremeñas lindando con Portugal: «la línea azul-verdosa de la sierra recortada contra el cielo, y los chozos redondos de los pastores y el Cerro de las Corzas (del otro lado del cual estaba Portugal)» (Delibes 1981).

Extremadura parece un territorio ajeno a la biografía de Delibes, y por tal motivo cabría pensar que su elección para una de sus novelas más sociales está provocada por la presencia de latifundios y grandes diferencias de clase que no existen en tierras de Castilla. Aunque así fuera, su conocimiento de Extremadura no es fruto de la investigación, sino que conoció bien el terreno gracias a la familia Fisac, unas amistades de Sedano: «Las hermanas Fisac Gallo, algunas de ellas todavía con vida, además de sus vecinas en Sedano, han sido siempre muy cercanas al ilustre novelista Miguel Delibes y sus hijos, quienes se han referido siempre a las mismas como “las tías”» (Huidobro Sanz 2014: 412).

Una de ellas, Pilar Fisac, se casó con Antonio Nogales Crespo, dueño de una finca en Extremadura, tal y como señala el propio Delibes en el relato «El cábaro» aparecido en el libro *Tres pájaros de cuenta* (2006) que precisamente tiene un papel importante en *Los santos inocentes* junto con el otro relato del mismo libro, «La grajilla», que es prácticamente la fuente de inspiración del símbolo más importante del libro. Así, dice Delibes: «Antonio Nogales y Pilar Fisac –de la familia antes citada– atraparon un día un pollo al pie de un alcornoque, en su finca de El Gamo, próxima a Mérida» (Delibes 2006: 73). De hecho, los hermanos Nogales aparecen fotografiados por Francisco Ontañón y citados en numerosas ocasiones en *El libro de la caza menor*, a tal punto que «parece se ha buscado la inspiración geográfica del libro en la mencionada finca» (Huidobro Sanz 2014: 412).



Según nuestra opinión, desde el punto de vista geográfico encajaría con lo descrito en *Los santos inocentes* salvo por su ubicación distante de la línea de Portugal que hemos mencionado. Ciertamente que tampoco se hace referencia a los algodones, que parece ser el cultivo más habitual de El Gamo. Para la película, por añadir todos los datos, se utilizó la finca El Zajarrón, cerca de Alburquerque (Hermoso 2014).

Sumando todo lo dicho, podemos concluir que las tres novelas están localizadas no tanto en un lugar concreto sino en un ambiente concreto. Delibes, en su afán realista, no describe el campo español en general, ni siquiera el campo castellano. En *El camino* describe el ecosistema de montaña atlántica, en *Las ratas* el páramo castellano y la rivera de los ríos, en *Los santos inocentes* la dehesa y el monte mediterráneo. Los tres libros tienen en común, no obstante, que están centrados en núcleos rurales, sean estos pueblos, sus exteriores, o cortijos. Son, por tanto, ecosistemas en cierta manera manipulados por el hombre. El caso más claro es el de la dehesa extremeña, pero los otros también están afectados por el ser humano en sus cultivos y en sus usos ganaderos.

El interior y sur de Cantabria se conoce como «La Montaña» y en sus valles, donde está ubicado Molledo, se combinan los prados de pasto para el ganado (principalmente vacuno) con el bosque mixto caducifolio. En los últimos años ha cambiado bastante la vegetación debido a la plantación de eucalipto; no obstante, aún quedan grandes territorios donde el roble, el fresno, arce, abedul y tilo se combinan con arbustos matorrales y hierbas (Durán 2015: 20).

La región del norte de Castilla y León donde está inspirada *Las ratas* tiene dos grandes y diferenciados hábitats naturales, más allá de los omnipresentes sembrados de cereal. Las parameras son territorios extremos, reciben poca lluvia y por su elevación son fríos en invierno y calurosos en verano. Pocos árboles crecen en estos ecosistemas: pinos, sabinas y encinas son los más habituales, aunque lo común es encontrar grandes zonas desarboladas donde destacan las hierbas aromáticas: enebro, romero, tomillo...

Contrasta la sequedad de los montes con la humedad del otro ecosistema de la zona: los bosques de ribera o de galería, denominado así porque forman una fina línea que sobrevive gracias a la humedad del río. Los árboles más característicos son los sauces, fresnos, chopos y álamos, además de cuantiosas matas (zarzamoras, espinos) y juncos (carrizo, espadaña...) (Lara *et al.* 2004: 27).

El paisaje más común en Extremadura es la dehesa. Es un ecosistema híbrido, pues está alterado por el hombre desde hace siglos, lo que

provoca que exista cierta armonía entre el medio natural y el medio humano. Lo más característico es la diseminación de encinas y alcornoques en las grandes superficies donde el ganado, principalmente porcino, se alimenta. En zonas más agrestes, los árboles crecen en abundancia y los matorrales pueblan el suelo: acebo, tejo, jaras, brezos, madroño y retamas (Pulido *et al.* 2007: 98).

## 6. ANÁLISIS LÉXICO DE FLORA Y FAUNA

Como hemos mencionado más arriba, nuestro objetivo en el presente estudio es hacer un análisis comparativo del modo en el que aparece la fauna y la flora en las tres novelas delibesianas más vinculadas con el medio natural, y así ver cómo ha podido evolucionar en los treinta años que cubre el periodo estudiado. Como metodología vamos a utilizar las herramientas de la lexicometría que gracias a los avances informáticos y al creciente mercado del libro digital ha dejado de ser un método tan complejo y laborioso como antaño.

La extracción de las palabras relacionadas con el campo léxico de la flora y la fauna se ha realizado mediante el programa AntCont creado por AntLab Solutions en 2022. Las ediciones de las tres novelas provienen de las ediciones digitales (*ebooks*) de la editorial Destino.

Un primer análisis ha consistido en comparar el bruto de palabras relacionadas con el medio ambiente en el grueso del libro. Los resultados son los siguientes:

Novela	Fauna y flora total	%	Fauna y flora diferentes	%	Ratio total/dfte
<i>El camino</i>	324	0,63	98	1,16	0,30
<i>Las ratas</i>	703	1,70	226	2,97	0,32
<i>Los santos inocentes</i>	475	1,63	117	2,22	0,24

Para tener una impresión más precisa a la hora de contabilizar las palabras, es necesario ponerlas en el contexto del libro. No es lo mismo que una palabra aparezca diez veces en un texto de cinco mil palabras que de cincuenta mil. Del mismo modo, un texto con una gran variedad de palabras acusará menos la presencia de cierto campo semántico que otro con un número alto de repeticiones.

Con estas ideas en la cabeza vemos los datos totales de los tres libros:

Novela	Palabras totales	Palabras diferentes	Ratio
<i>El camino</i>	51.225	8.436	6,07
<i>Las ratas</i>	41.272	7.604	5,42
<i>Los santos inocentes</i>	29.091	5.254	5,53

Se aprecia una reducción general del tamaño de las novelas. *El camino* es la más extensa y, asimismo, la que tiene menos diversidad léxica. Según la tabla, cada palabra de media se repite seis veces mientras que en las otras dos novelas decrece medio punto. Estos datos adquieren relevancia al ser comparados con los siguientes:

Novela	Fauna y flora total	%	Fauna y flora diferentes	%	Ratio
<i>El camino</i>	324	0,63	98	1,16	3,30
<i>Las ratas</i>	703	1,70	226	2,97	3,11
<i>Los santos inocentes</i>	475	1,63	117	2,22	4,05

Si nos centramos en el campo de la flora y la fauna, vemos que los datos varían sustancialmente: el total de palabras en *El camino* es de 324 mientras que *Las ratas*, con una extensión menor, tiene más del doble: 703. Incluso *Los santos inocentes*, con casi la mitad de extensión que *El camino*, tiene más palabras relacionadas (475). Este dato ya nos da mucha información sobre la evolución del interés por la naturaleza por parte de Delibes. También tendríamos que considerar que en *Las ratas* y *Los santos inocentes* hay ciertos animales con una presencia constante: las ratas y la Milana, mientras que en *El camino* como mucho se podría mencionar el episodio de la caza del milano. Comparando el porcentaje de palabras naturales respecto al total vemos que en *El camino* solo un 0,63% de palabras pertenecen al mundo natural, mientras que la cifra sube a 1,7% (*Las ratas*) y un similar 1,63% en *Los santos inocentes*.

La diversidad de palabras dentro del campo también es un aspecto que muestra información sobre las tres novelas. La novela con más palabras no repetidas es *Las ratas* con 226, le sigue *Los santos inocentes* con 117 y, como preveíamos, *El camino* es la que menos palabras tiene: 98. Los porcentajes tienden a ser similares a los anteriores.

Sin embargo, al comparar las palabras naturales totales con las que no se repiten hay una sorpresa: la ratio de las dos primeras novelas de Delibes es similar. Esto es, que se repiten un número parecido de veces (en torno a

tres cada palabra), mientras que en *Los santos inocentes* la ratio sube a cuatro veces por palabra, lo que indica que aun habiendo más sustantivos, estos se repiten mucho.

Hay un aspecto que puede distorsionar los últimos datos y es la diferenciación entre palabras singulares y plurales, masculinas y femeninas, y derivados. Los números aportados hasta ahora los diferenciaba, pues no contamos con ningún programa de lingüística computacional que sea capaz de unificar palabras de diferente género y número. A partir de aquí hemos unificado el número de las palabras del campo que estamos estudiando y los resultados de la última división es más preciso. El resultado, no obstante, no aporta nueva información. Lógicamente va a ser superior al contabilizar, pongamos por caso, *caballo*, *caballito*, *yegua*, *yeguas* y *potros*, en un único ítem. Curiosamente, el resultado es casi proporcional y sigue manteniendo la diferencia de *Los santos inocentes* sobre el resto:

Novela	Fauna y flora total	Fauna y flora diferentes, número y género unificados	Ratio
<i>El camino</i>	324	77	4,20
<i>Las ratas</i>	703	176	3,99
<i>Los santos inocentes</i>	475	94	5,05

El motivo de esta diferencia lo podemos intuir en la presencia constante de ciertos animales que aparecen a lo largo de la narración de forma abundante. En números, se aprecia que los primeros nueve ítems aparecen 217 veces, casi la mitad del total. Desde el punto de vista literario, se basa en una constante narrativa en *Los santos inocentes*: la caza es el asunto principal y así se ve reflejado en el léxico animal. Además, la presencia de la Milana también puede distorsionar los resultados. De hecho, si eliminamos las palabras *milana* y *pájaro* (no sus derivados), que suman 106 apariciones, la ratio baja de 5,05 a 3,89, por debajo incluso que el de *Las ratas*. En definitiva, podemos defender que hay una correlación entre la evolución cronológica de los libros y la abundancia de especies frente a su repetición.

## 7. NATURALEZA LÉXICA

Un segundo aspecto que interesa considerar al comparar las tres obras en conjunto es la naturaleza léxica de los sustantivos utilizados en cuanto a su

componente genérico o específico. Ya hemos dicho que una característica del estilo delibesiano es la precisión lingüística, siendo además el mundo rural y natural una de sus grandes especialidades. Seleccionando las palabras genéricas utilizadas para describir el medio obtenemos la siguiente tabla:

Novela	Genéricas totales	Genéricas sin repetición	Ratio
<i>El camino</i>	83	14	5,92
<i>Las ratas</i>	26	12	3
<i>Los santos inocentes</i>	85	8	10,62

Tal y como vemos en la tabla, el número de palabras genéricas no es demasiado grande, de hecho entre todos los libros solo aparecen dieciséis: *alimaña, animal, árbol, ave, bicho, cañas, fauna, flor, flora, flores, frutos, hierba, insecto, pájaro, pececillo y rapaz*. Al comparar los tres libros, comprobamos que una vez más el número de genéricos decrece cronológicamente (14, 12, 8). Respecto a la ratio, vemos cómo se agudizan las diferencias que habíamos mencionado al hablar de todos los ítems. *Los santos inocentes* llega al punto de duplicarse de cinco a diez. Al ver las palabras, vemos que hay un elemento distorsionador de la media, muy acorde con el argumento cinegético: la palabra *pájaro* y sus variantes se repite 60 veces. En otras palabras, *pájaros* ocupa el 60% de las palabras genéricas repetidas. Algo similar, aunque mucho menos llamativo, podría pasar con el ítem *rapaz* en *El camino*, que se repite 12 veces y 9 en *Las ratas*, si bien no hacen referencia a ningún animal, sino que están utilizadas de forma figurada hacia los protagonistas o Nini.

Hasta este punto de nuestro análisis comparativo podemos obtener una serie de conclusiones generales sobre las tres novelas. Siendo las tres localizadas en ambiente rural, hay grandes diferencias entre *El camino* y las otras dos respecto a la incorporación de léxico natural, pues tanto *Las ratas* como *Los santos inocentes* tienen casi el doble de palabras desde el punto de vista proporcional a la extensión. Puede explicarse en parte esta diferenciación en que una parte importante de *El camino* que se desarrolla en el pueblo, mientras que el ambiente de *Las ratas* y el de *Los santos inocentes* están localizados en contextos mucho más naturales.

Pese a todo, la diversidad léxica varía sorprendentemente en las últimas novelas. *Las ratas* es la que mayor número de ítems naturales posee y según lo dicho en el párrafo anterior también *Los santos inocentes* debería estar en un nivel similar y sin embargo tiene menos número de ítems unificados y

mayor número de palabras genéricas que el resto. Opinamos que está producido por concentrarse en asuntos de caza, lo que provoca una especialización léxica que a su vez deriva en un número de genéricos más amplio.

## 8. CAMPOS LÉXICOS

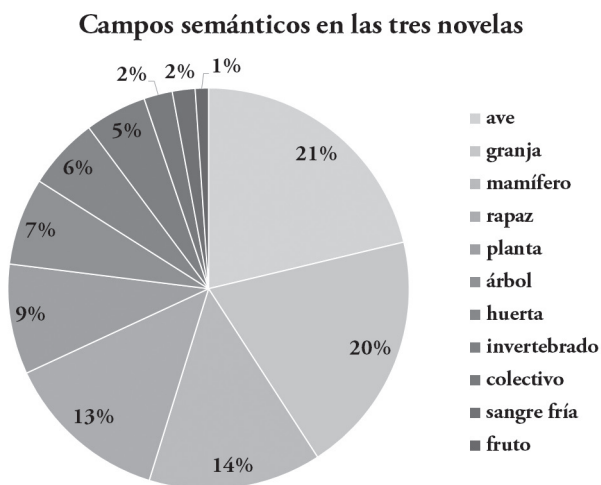
Para la organización del léxico, hemos creado varios grupos semánticos en el que estén incluidas todas las palabras. Estos son: «Árbol», «Planta», «Fruto silvestre» y «Huerta» dentro del mundo vegetal; y «Rapaz», «Ave», «Mamífero», «Sangre fría», «Invertebrado» y «Granja» del animal. Somos conscientes del poco rigor científico de la clasificación, pero más que una división biológica hemos optado por una opción orientada a la percepción de animales y plantas, pues nos parece que puede dar resultados más significativos. De tal forma que todo vegetal arborescente o de matorral esté en el mismo grupo y el resto en el genérico de «Planta» aunque estén incluidas hongos y setas que no lo son. Del mismo modo hemos creado un grupo independiente para los frutos, debido a su fuerte presencia. Las plantas domésticas, formen estas parte de la huerta o no (por ejemplo el cereal), constituyen un grupo aparte.

Respecto a los animales, hemos incluido en un único colectivo a los mamíferos; en cambio, del grupo de aves hemos diferenciado a las rapaces, por su importancia dentro de los textos –si bien dentro hemos incluido a las rapaces nocturnas y los carroñeros, que biológicamente forman otras familias–. Dentro del grupo «sangre fría» aparecen todos los vertebrados restantes: reptiles, anfibios y peces. Por último, hemos creado un grupo de invertebrados donde figuran principalmente insectos aunque no solo. Del mismo modo que hemos hecho con las plantas, el grupo de animales domésticos están incluidos dentro del campo «Granja».

Si analizamos la suma de los campos en el conjunto de las tres novelas, vemos que el más rico es el relativo a aves (21%) que sumado al de rapaces (13%) daría una suma de 34%, esto es, más de un tercio de los ítems relativos al mundo natural pertenecen al de las aves. Si elimináramos los campos vegetales, la suma de ave y rapaz sería del 56%. Más adelante veremos cómo varía en las diferentes novelas. Una sección tan concreta como el mundo de las rapaces es sorprendentemente grande, pues casi iguala al de los mamíferos salvajes (14%). En el otro extremo encontramos a los animales menores: vertebrados de sangre fría e invertebrados. La suma de ambos apenas llega al 7% del total.

Si dividimos los ítems entre animales y plantas domésticas (Granja y Huerta) y salvaje, sorprende ver lo reducido de la primera, pues su suma apenas supera el cuarto de los ítems: 26% siendo además escasísimas las palabras relativas a la naturaleza doméstica (6%).

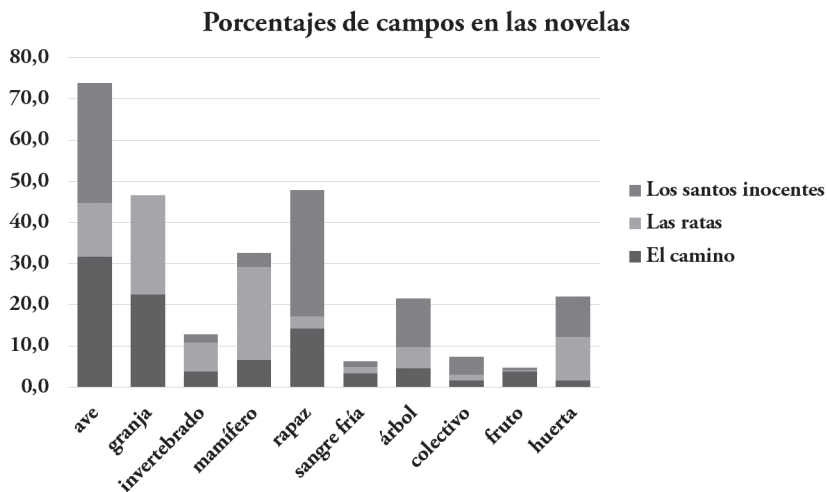
Árbol	7%
Ave	21%
Colectivo	2%
Fruto	1%
Granja	20%
Huerta	6%
Invertebrado	5%
Mamífero	14%
Planta	9%
Rapaz	13%
Sangre Fría	2%



Si desglosamos la información general entre las novelas vemos cambios sustanciales:

Porcentaje	<i>El camino</i>	<i>Las ratas</i>	<i>Los santos inocentes</i>
Árbol	4,6	5,2	11,9
Ave	31,7	13,1	29,1
Colectivo	1,7	1,3	4,4
Fruto	3,8	0,4	0,5
Granja	22,5	24,2	0,0
Huerta	1,7	10,6	9,8
Invertebrado	3,8	7,1	2,1
Mamífero	6,7	22,5	3,4
Planta	6,3	10,9	7,0
Rapaz	14,2	3,1	30,7
Sangre Fría	3,3	1,6	1,3

En la siguiente tabla, donde se comparan los porcentajes de los campos, vemos que algunos de ellos son similares y otros, por el contrario, varían mucho:



El aspecto más interesante es la ausencia de ítems relativos a la huerta en *Los santos inocentes*. Aunque parezca sorprendente en una novela que transcurre en un cortijo, no aparece ninguna verdura ni tipo de grano. El único vegetal que aparece y podría considerarse solo medianamente do-



méstico son los geranios que abona Zacarías con sus heces. Esta ausencia se suma a la localizada por Barajas Salas (1990: 713): en toda la novela los cerdos y sus derivados son insultos a los humanos. El animal no aparece por ninguna parte pese a tratarse de un cortijo extremeño, región conocida precisamente por la explotación de estos animales.

La gran división consiste en separar el mundo animal del vegetal. La suma de todas las novelas nos muestra que tres cuartos de los ítems pertenecen al mundo animal:

Mundo	<i>El camino</i>	<i>Las ratas</i>	<i>Los santos inocentes</i>	Total
animal	82,1%	71,6%	66,5%	75%
vegetal	17,9%	28,4%	33,5%	25%

Sin embargo, en *El camino* la proporción es mucho mayor y a su vez menor en *Los santos inocentes*, donde los animales se reducen a los dos tercios. Es decir, la evolución cronológica de las tres novelas amplía el número de plantas y reduce el de animales. Este aspecto es uno de los que disocia dos novelas que, vamos a ver, tienen otros elementos en común.

La distribución general de los campos semánticos es similar, en cierta manera, en las novelas de *El camino* y *Los santos inocentes*. *Las ratas* muestra un rasgo diferenciador en varios puntos: dentro del grupo animal, los mamíferos aparecen con mucha más abundancia en *Las ratas* que en el resto (22,5 frente al 6,7 y 3,4 por ciento de *El camino* y *Los santos inocentes*) y tiene además un gran número de animales de granja (muchos de ellos también mamíferos) frente a las otras dos novelas. La suma de animales de granja y mamíferos en *Las ratas* llega al 46,7% de las apariciones totales. Como contraprestación, el mundo avícola tiene bastante más presencia en los otros dos libros. Si sumamos los campos «Ave» y «Rapaz» descubrimos que llegan a un 45,9% de aparición en *El camino* y a un 59,8 en *Los santos inocentes*. En *Las ratas* apenas llega a un 16,1. De las dos primeras novelas, la gran diferencia está en el campo «Rapaz», que en *Los santos inocentes* tiene un 30,7%, mientras que en *El camino* solo llega al 14,2 y en *Las ratas* apenas tiene un exiguo 3,1%.

Hay, de nuevo, una explicación argumental para esta diferencia. Si comparamos *Las ratas* y *Los santos inocentes* vemos que ambas tratan el tema de la caza pero en la primera el objeto cazado son las ratas (mamíferos) –la mascota de Nini es la perra Fa– y en la segunda se cazan aves –las mascotas de Zacarías son aves–. En *El camino*, en cambio, su presencia

es más ambiental pues solo aparecen en el capítulo del Gran Duque y el milano (ambas rapaces). Para entender el análisis necesitamos comprender que, en este caso, no estamos hablando de números absolutos sino de porcentajes. De hecho, en *Las ratas* aparecen más aves y más veces que en *El camino*, pero proporcionalmente es mayor el número en esta última novela y esos son los valores con que estamos trabajando ahora.

Dentro del mundo vegetal, el dato que más llama la atención en la comparación es el gran número de árboles y conjunto de árboles que aparecen en *Los santos inocentes*, pues ambos campos suman el 16% mientras que en el resto de las novelas está alrededor del 6%. En el sentido contrario, el campo «Huerta» es especialmente reducido en *El camino* (1,7%) si lo comparamos con las otras dos en que están rondando el 10%.

Si unificamos los diferentes ítems y sumamos su presencia en las tres novelas (dado que hay animales y plantas que se repiten), nos aparece la lista de frecuencia absoluta. Es decir, los animales y plantas más abundantes. El número de ítems totales que aparece en los tres libros (es decir, unificando variantes de género, número y derivados) es de 271, que aparecen 1496 veces. Los veinte más comunes son los siguientes: perro, 94; pájaro, 84; milana, 67; rata, 62; perdiz, 39; grajilla, 31; liebre, 29; palomo, 28; árbol, 28; gato, 27; vaca, 23; milano, 22; grillo, 22; cárabo, 21; encina, 21; rapaz, 21; trigo, 20; tordo, 20.

El primer elemento que destacaríamos es el elevado número de repeticiones. Siendo solo un 7% del total de palabras, ocupan un 46% de presencia. En otras palabras, hay un número elevado de ítems que solo aparecen una vez, 106 en concreto.

Volviendo a la lista de los más frecuentes, vemos cómo el animal que más veces aparece es el perro. Algo previsible tanto por su presencia como personaje (Fa y Loy en *Las ratas*), como su importancia en el mundo de la caza. Le sigue el genérico *pájaro*. Ya hemos visto que el mundo de las aves es el más abundante en todos los libros y no extraña que su genérico esté ahí. En tercer lugar, Milana, cuya presencia aquí podría cuestionarse debido a que no define a la rapaz, sino que es un nombre propio que pertenece a dos animales y a un ser humano (la Charito en varias ocasiones es llamada así por Zacarías). Finalmente nos ha parecido pertinente incluirlo como ítem, pues su presencia como nombre propio no es del todo clara y la mayor parte de los casos se refiere, en definitiva, a un animal. Del mismo modo, hemos incluido ítems usados en sentido figurado (como cerdo o puerco en *Los santos inocentes*) y no referidos al animal. En cualquier caso, no sorprende su abundancia teniendo en cuenta que aparece en una

de las frases más repetidas por parte de Azarías («milana bonita»). Otros animales que aparecen en esta lista han tenido un valor argumental dentro de algún libro: las ratas es el más evidente, pero también la caza del milano, la travesura de los niños con el gato de la Guindilla en *El camino*, la mencionada grajilla o el «correr al cábaro» de *Los santos inocentes*. El resto, sin embargo, deben su aparición a su presencia ambiental. Destaca el grupo de los pájaros, de los que encontramos tres: dos con valor cinegético (perdiz y palomo) y el tordo. El mundo de los mamíferos está constituido por uno salvaje, la liebre, y uno doméstico, la vaca. El grillo tiene una sorprendente presencia, teniendo en cuenta que su campo semántico es reducidísimo. Sus apariciones son siempre debidas al ruido que producen y su valor descriptivo de la atmósfera campestre. Solo tres plantas aparecen en esta lista: el genérico árbol, la encina y el trigo.

A continuación, incluimos la lista total de ítems con sus apariciones en las tres novelas, pueden servir para contrastar la información hasta ahora expuesta y para ulteriores investigaciones:

Ítem	N.º	Campo	Novela
Abejaruco	1	ave	<i>Las ratas</i>
Abrojo	1	planta	<i>Las ratas</i>
Abubilla	2	ave	<i>Las ratas</i>
Acebo	1	árbol	<i>El camino</i>
Acedera	1	planta	<i>Las ratas</i>
Acelga	2	huerta	<i>Las ratas</i>
Águila	9	rapaz	<i>Las ratas</i>
Águila	2	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Águila perdicera	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Águila real	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Aguilucho	2	rapaz	<i>Las ratas</i>
Aguilucho	1	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Alcachofa	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Alcaraván	4	ave	<i>Las ratas</i>
Alcornoque	11	árbol	<i>Los santos inocentes</i>
Alcotán palomero	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Aliaga	1	planta	<i>Las ratas</i>

Alimaña	4	genérico	<i>Las ratas</i>
Alimaña	1	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Almendra silvestre	1	fruto	<i>Las ratas</i>
Almendra	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Alondra	2	ave	<i>Las ratas</i>
Amapola	3	planta	<i>Las ratas</i>
Anguila	1	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Animal	5	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Árbol	14	genérico	<i>El camino</i>
Árbol	2	genérico	<i>Las ratas</i>
Árbol	12	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Arrendajo	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Asno	4	granja	<i>Las ratas</i>
Ave	3	genérico	<i>El camino</i>
Ave	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Ave	2	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Avefría	3	ave	<i>Las ratas</i>
Avellana silvestre	5	fruto	<i>El camino</i>
Avutarda	1	ave	<i>Las ratas</i>
Azor	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Azulón	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Bardal	2	planta	<i>El camino</i>
Bellota	1	fruto	<i>Los santos inocentes</i>
Berrera	6	colectivo	<i>Las ratas</i>
Berro	1	planta	<i>Las ratas</i>
Berza	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Bicho	2	genérico	<i>El camino</i>
Bicho	3	genérico	<i>Las ratas</i>
Bicho	1	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Borraja	1	huerta	<i>El camino</i>
Braco	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Búho	16	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Búho	1	rapaz	<i>El camino</i>

Búho	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Búho nival	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Buitre	2	rapaz	<i>Las ratas</i>
Buitre negro	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Burro	3	granja	<i>Las ratas</i>
Caballo	5	granja	<i>Las ratas</i>
Caballo	8	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Cabra	1	granja	<i>El camino</i>
Cabra	5	granja	<i>Las ratas</i>
Cabrito	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Camachuelo	6	ave	<i>Las ratas</i>
Canario	4	ave	<i>El camino</i>
Cangrejo	1	invertebrado	<i>El camino</i>
Cangrejo	14	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Caña	2	planta	<i>Las ratas</i>
Cañamón	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Cárabo	21	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Caracol	1	invertebrado	<i>El camino</i>
Cardo	1	planta	<i>Las ratas</i>
Carpa	1	sangre fría	<i>Los santos inocentes</i>
Carrizo	14	planta	<i>Las ratas</i>
Castaño	2	árbol	<i>El camino</i>
Cebada	5	huerta	<i>Las ratas</i>
Cebolla	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Centella	2	planta	<i>Las ratas</i>
Cerdo	1	granja	<i>El camino</i>
Cerdo	5	granja	<i>Las ratas</i>
Cereal	9	huerta	<i>Las ratas</i>
Cereza	1	fruto	<i>Los santos inocentes</i>
Cerezo silvestre	2	árbol	<i>El camino</i>
Cernícalo lagartijero	1	rapaz	<i>Las ratas</i>
Champiñón	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Chaparro	4	árbol	<i>Los santos inocentes</i>

Chopo	8	árbol	<i>Las ratas</i>
Chotacabras	2	ave	<i>Las ratas</i>
Chova	1	ave	<i>Las ratas</i>
Cigüeña	6	ave	<i>El camino</i>
Cigüeña	6	ave	<i>Las ratas</i>
Cínife	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Ciprés	2	árbol	<i>El camino</i>
Ciruela	1	fruto	<i>Las ratas</i>
Codorniz	6	ave	<i>Las ratas</i>
Codorniz	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Comadreja	4	mamífero	<i>Las ratas</i>
Coneja	7	granja	<i>El camino</i>
Conejo	18	mamífero	<i>Las ratas</i>
Corderillo	1	granja	<i>El camino</i>
Cordero	2	granja	<i>Las ratas</i>
Corneja	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Corregüela	4	planta	<i>Las ratas</i>
Cuclillo	1	ave	<i>El camino</i>
Cuervo	14	ave	<i>Las ratas</i>
Cuervo	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Culebra	1	sangre fría	<i>El camino</i>
Culebra	3	ave	<i>Las ratas</i>
Culebra	1	sangre fría	<i>Los santos inocentes</i>
Culebra de agua	1	sangre fría	<i>El camino</i>
Encina	8	árbol	<i>Las ratas</i>
Encina	13	árbol	<i>Los santos inocentes</i>
Encinar	14	colectivo	<i>Los santos inocentes</i>
Erizo	2	mamífero	<i>Las ratas</i>
Escarola	2	huerta	<i>Las ratas</i>
Espadaña	9	huerta	<i>Las ratas</i>
Espliego	2	planta	<i>Las ratas</i>
Espliego	1	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Estornino	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>

Eucalipto	1	árbol	<i>El camino</i>
Fauna	1	genérico	<i>El camino</i>
Flor	1	genérico	<i>El camino</i>
Flor	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Flor	3	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Flora	1	genérico	<i>El camino</i>
Fruto	5	genérico	<i>El camino</i>
Galápagos	1	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Galápagos	1	sangre fría	<i>Los santos inocentes</i>
Galgo	5	granja	<i>Las ratas</i>
Gallina	3	granja	<i>El camino</i>
Gallina	8	granja	<i>Las ratas</i>
Gallina	2	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Ganga	2	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Ganso	1	granja	<i>Las ratas</i>
Gato	23	granja	<i>El camino</i>
Gato	3	granja	<i>Las ratas</i>
Gato	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Geranio	3	planta	<i>El camino</i>
Geranio	7	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Golondrina	3	ave	<i>Las ratas</i>
Gorrión	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Grajillas	31	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Gran duque	11	rapaz	<i>El camino</i>
Gran duque	8	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Grillo	4	invertebrado	<i>El camino</i>
Grillo	18	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Grulla	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Guarro	2	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Guisante	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Guisante enano	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Gusano	3	invertebrado	<i>El camino</i>
Helecho	2	colectivo	<i>El camino</i>

Hierba	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Hierba	1	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Hierbabuena	1	planta	<i>El camino</i>
Hierbabuena loca	1	planta	<i>Las ratas</i>
Hierbajo	1	genérico	<i>El camino</i>
Hierva	10	genérico	<i>El camino</i>
Hormiga	2	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Hurón	3	mamífero	<i>Las ratas</i>
Insecto	1	genérico	<i>El camino</i>
Jara	6	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Jaral	3	colectivo	<i>Los santos inocentes</i>
Jaramugo	3	sangre fría	<i>El camino</i>
Jilguero	8	ave	<i>El camino</i>
Junco	4	planta	<i>Las ratas</i>
Junquera	10	planta	<i>Las ratas</i>
Lagartija	2	sangre fría	<i>El camino</i>
Lagartija	1	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Lagarto	5	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Lebrato	1	mamífero	<i>Las ratas</i>
Lecherín	7	planta	<i>Las ratas</i>
Lechuga	2	huerta	<i>Las ratas</i>
Lechuza	1	ave	<i>Las ratas</i>
León	6	mamífero	<i>El camino</i>
Liebre	5	mamífero	<i>El camino</i>
Liebre	23	mamífero	<i>Las ratas</i>
Liebre	1	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Lobo	4	mamífero	<i>El camino</i>
Lombriz	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Lombriz	3	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Madroño	7	árbol	<i>Los santos inocentes</i>
Majuela	2	planta	<i>El camino</i>
Majuelo	7	árbol	<i>Las ratas</i>
Malvís	4	ave	<i>El camino</i>



Manzanilla	1	planta	<i>Las ratas</i>
Manzano	2	huerta	<i>El camino</i>
Margarita	1	planta	<i>Las ratas</i>
Mariposa	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Marrano	5	granja	<i>Las ratas</i>
Martín pescador	1	ave	<i>El camino</i>
Mastín	4	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Mazorca	3	huerta	<i>Las ratas</i>
Membrillo	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Menta	1	planta	<i>Las ratas</i>
Merina	2	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Mijo	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Milana	67	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Milano	22	rapaz	<i>El camino</i>
Mimbrera	1	colectivo	<i>Las ratas</i>
Mirlo	5	ave	<i>El camino</i>
Mono	4	mamífero	<i>Las ratas</i>
Montera	3	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Mora	3	fruto	<i>El camino</i>
Mosca	2	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Mosca	1	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Moscón	4	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Moscón	1	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Mosquito	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Mosquito	1	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Níscalo	2	planta	<i>Las ratas</i>
Nuez	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Nutria	2	mamífero	<i>Las ratas</i>
Olivar	2	colectivo	<i>El camino</i>
Olivo	1	huerta	<i>El camino</i>
Ortiga	1	planta	<i>El camino</i>
Ortiga	1	planta	<i>Las ratas</i>
Oveja	8	granja	<i>Las ratas</i>

Pajarito	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Pájaro	28	genérico	<i>El camino</i>
Pájaro	56	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Pajarraco	1	genérico	<i>El camino</i>
Pajarraco	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Pajarraco	1	genérico	<i>Los santos inocentes</i>
Paloma	7	ave	<i>Las ratas</i>
Paloma	5	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Paloma bravía	2	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Palomo	28	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Pardillo	1	ave	<i>Las ratas</i>
Parra	1	ave	<i>Las ratas</i>
Patata	3	huerta	<i>Las ratas</i>
Pavo	2	granja	<i>El camino</i>
Pavo	3	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Pavo real	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Pececillo	3	genérico	<i>El camino</i>
Perdiguero	2	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Perdiz	19	ave	<i>El camino</i>
Perdiz	6	ave	<i>Las ratas</i>
Perdiz	14	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Perifollo	1	planta	<i>Las ratas</i>
Perra cocker	1	granja	<i>El camino</i>
Perro	88	granja	<i>Las ratas</i>
Perro	6	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Pez	1	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Picaza	1	ave	<i>Las ratas</i>
Picaza	3	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Pinabete	2	árbol	<i>Las ratas</i>
Pinar	1	colectivo	<i>Las ratas</i>
Pino	4	árbol	<i>Las ratas</i>
Pinzón	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Piñón	1	fruto	<i>Las ratas</i>

Piojo	1	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Pitorra	6	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Polilla	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Polilla	1	invertebrado	<i>Los santos inocentes</i>
Polla de agua	1	ave	<i>El camino</i>
Pollo	6	granja	<i>Las ratas</i>
Pollo	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Pollo capón	3	granja	<i>Las ratas</i>
Puerco	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Puerro	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Pulga	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Pulgón	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Rabilargo	2	ave	<i>Las ratas</i>
Rabilargo	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Rana	2	sangre fría	<i>Las ratas</i>
Rapaz	12	genérico	<i>El camino</i>
Rapaz	9	genérico	<i>Las ratas</i>
Raposa	9	mamífero	<i>Las ratas</i>
Ráspano	1	fruto	<i>El camino</i>
Rata	62	mamífero	<i>Las ratas</i>
Rata	2	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Ratera	3	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Ratón	1	mamífero	<i>Las ratas</i>
Ratonero	1	ave	<i>Las ratas</i>
Ratonero	1	rapaz	<i>Los santos inocentes</i>
Rebeco	1	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Rendajo	1	ave	<i>El camino</i>
Retama	3	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Ruiseñor	1	ave	<i>El camino</i>
Sabueso	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Salvia	2	planta	<i>Las ratas</i>
Sapo	2	sangre fría	<i>El camino</i>
Sapos	1	sangre fría	<i>Los santos inocentes</i>

Sauce	10	árbol	<i>Los santos inocentes</i>
Setter	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Sisón	2	ave	<i>Las ratas</i>
Tamujo	2	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Tejo	6	árbol	<i>Las ratas</i>
Tomillo	1	planta	<i>El camino</i>
Tomillo	7	planta	<i>Las ratas</i>
Tomillo	1	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Topo	1	mamífero	<i>El camino</i>
Topo	6	mamífero	<i>Las ratas</i>
Torcaz	2	ave	<i>Las ratas</i>
Torcaz	3	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Tordo	19	ave	<i>El camino</i>
Tordo	1	ave	<i>Las ratas</i>
Toro	2	granja	<i>El camino</i>
Toro	3	granja	<i>Las ratas</i>
Tórtola	1	ave	<i>El camino</i>
Tórtola	2	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Tortuga	1	sangre fría	<i>Los santos inocentes</i>
Torvisca	4	planta	<i>Los santos inocentes</i>
Trigo	20	huerta	<i>Las ratas</i>
Triguero (pájaro)	1	ave	<i>Las ratas</i>
Trucha	1	sangre fría	<i>El camino</i>
Turón	1	mamífero	<i>Las ratas</i>
Urraca	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Urracas	4	ave	<i>Las ratas</i>
Uva	2	huerta	<i>Las ratas</i>
Vaca	13	granja	<i>El camino</i>
Vaca	10	granja	<i>Las ratas</i>
Venado	1	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Vencejo	4	ave	<i>Las ratas</i>
Verderón	5	ave	<i>El camino</i>
Víbora	1	sangre fría	<i>El camino</i>

Vilano	1	planta	<i>Las ratas</i>
Violeta	1	planta	<i>Las ratas</i>
Yerbajo	1	genérico	<i>Las ratas</i>
Zahurdón	1	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Zanahoria	1	huerta	<i>Las ratas</i>
Zángano	1	invertebrado	<i>Las ratas</i>
Zaragüelle	2	planta	<i>Las ratas</i>
Zarza	2	planta	<i>Las ratas</i>
Zarzal	1	planta	<i>El camino</i>
Zarzal	1	colectivo	<i>Las ratas</i>
Zarzamora	4	planta	<i>El camino</i>
Zorra	6	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Zorrero (perro)	1	granja	<i>Los santos inocentes</i>
Zorro	17	mamífero	<i>Las ratas</i>
Zorro	1	mamífero	<i>Los santos inocentes</i>
Zorzal	1	ave	<i>Los santos inocentes</i>
Zurita	1	ave	<i>Las ratas</i>
Zurita	6	ave	<i>Los santos inocentes</i>

## 9. ECOSISTEMAS IBÉRICOS EN MIGUEL DELIBES

Ya hemos visto que otra peculiaridad de las tres novelas, que enriquecen mucho el estudio comparativo, es la ubicación de estas en tres regiones españolas con ecosistemas diferentes. Como si la trayectoria de Delibes siguiera un itinerario de norte a sur, de verdes montañas a secas superficies: desde los valles y montañas atlánticas de *El camino* hasta las dehesas y montes mediterráneos de *Los santos inocentes* pasando por las riberas y parameras del norte de Castilla. En esta última parte de nuestro estudio nos gustaría considerar la exactitud con que el autor ha descrito ecosistemas tan variados. Esta variedad es precisamente de gran ayuda para analizar la evolución del interés de Delibes por el campo individualizado, atendiendo a la flora y la fauna más representativa de cada región. Para lograr dicho objetivo vamos a encontrar la fauna y flora que aparece en sus libros que tenga localización precisa en dichos medios rurales y, por lo tanto, no sea común al campo ibérico.

## Animales

Excluyendo los domésticos, solo cuatro animales se repiten en las tres novelas. Por el contrario, en el mundo vegetal no hay ningún ítem presente en las tres. Los animales reiterados son la perdiz, la liebre, la culebra y el búho. De los cuatro solo el último tiene función argumental, pues forma parte de la escena de la caza del milano en *El camino* además de ser la primera milano de *Los santos inocentes*. Aunque en la península ibérica hay más de una especie de búhos, tanto en *El camino* como en *Los santos inocentes* se refiere explícitamente al búho real o Gran Duque (*Bubo bubo*). En *Las ratas* no se especifica, aunque se puede entender, por distribución, que se trata del mismo. En una de las menciones de este libro se habla sorprendentemente del «búho nival». En principio, debería referirse al búho de las nieves o ártico (*Bubo scandiacus*), cuyo hábitat está en Escandinavia y Siberia, por lo que su presencia está fuera de lugar en Castilla. Sería un error de tal calibre por parte de Delibes, que debemos pues buscar a otro animal. Por su blanco plumaje podría confundirse con la lechuza común (*Tyto alba*) que aparece en otra ocasión en *Las ratas*. El único elemento discordante podría ser que se define el canto como un «seco ladrido» y el de la lechuza más bien viene caracterizado por un siseante lamento. También podría sorprender la presencia del búho real en *El camino*, pues Cantabria es una de las pocas zonas de España donde no existe dicha ave (Martínez-Climent y Zuberogoitia Arroyo 2002: 316). Pero aquí el autor destaca por su precisión: consciente del dato, especifica que el animal llega gracias a Aurelio, tío del Mochuelo, que vive en Extremadura.

La perdiz también aparece en las tres novelas, aunque su presencia es notoriamente superior en *Los santos inocentes*. Tanto en esa novela como en *Las ratas* ha de referirse, con seguridad, a la perdiz roja, *Alectoris rufa*. Pues de las tres especies peninsulares, es la única que habita en esas zonas (Blanco Aguiar 2004: 212). Entendemos que, por defecto, en *El camino* también se refiere a la roja, pero no porque hubiera allí: «A Daniel, el Mochuelo, le preocupaba la razón por la que en el valle no había perdices» (Delibes 2019). Las perdices, en el libro, vienen de Castilla, a donde va el quesero a cazarlas en cuanto se abre la veda. Algo similar sucede con el único mamífero que se repite en los tres libros, la liebre. La más común es la liebre ibérica (*Lepus granatensis*), que no vive en los montes cántabros (Carro y Soriguer 2002: 477). Sin embargo, como la perdiz, su presencia en el libro procede de Castilla y de las partidas cinegéticas del padre del Mochuelo.

Por último cabría hablar de la culebra. Solo se especifica una especie en *El camino*, la culebra de agua (*Natrix maura*) debido a su denominación en el valle como «tonto de agua», el resto de las veces podría referirse a cualquiera de las once especies que viven en la península (sin contar las víboras, que no son culebras). Es sabido la falta de precisión a la hora de denominar a este animal con tal mala fama. Con todo, Delibes no cae en ninguno de los tres libros en el error típico de confundir culebra con serpiente (algo parecido a confundir pájaro con ave), pues el segundo término no aparece ni una sola vez.

Muchos de los mamíferos que aparecen en los libros tienen una distribución muy generalizada en toda la península, o al menos en la zona noroccidental que estamos tratando, por lo que su presencia no es especialmente representativa aunque siempre podemos aprovechar su inclusión para valorar la concreción en el vocabulario.

En el campo de los mamíferos, en *El camino*, además de la mencionada liebre, aparecen el topo (*Talpa occidentalis*) y el lobo (*Canis lupus signatus*). Ambos han tenido una amplia distribución por el noroeste peninsular (de hecho comparten el calificativo de «ibérico», por lo que su presencia en los libros no es especialmente reseñable). Nos referimos al erizo (*Erinaceus europaeus*), la nutria (*Lutra lutra*), la comadreja (*Mustela nivalis*), el turón (*Mustela putorius*), el zorro (*Vulpes vulpes*).

Un ejemplo de precisión en el lenguaje delibesiano lo encontramos al evitar la habitual confusión entre el hurón y el turón. Ambos son la misma especie (*Mustela putorius*), pero el primero pertenece a la subespecie furo (ladrón) que fue domesticada hace siglos para cazar conejos (Virgós *et al.* 2002: 294-296). En *Las ratas* se asocian a los depredadores de ratas y siempre haciendo referencia al salvaje. Los personajes los confunden y los llaman, erróneamente, hurones, pero no así el narrador, que los denomina acertadamente turones.

Otros animales aparentemente comunes necesitan una explicación más detallada. El conejo (*Oryctolagus cuniculus*), pese a lo que pueda parecer, tiene una presencia muy reducida en la montaña cántabra (Villafuerte y Delibes-Mateos 2002: 488) y de hecho no se registra en *El camino*. De modo similar, un animal tan común como el ratón solo aparece una vez (en *Las ratas*) y con la poca información que se da podría pertenecer a las tres especies de ratón que existen en la península: el ratón campestre (*Apodemus sylvaticus*), el moruno (*Mus spretus*) o el doméstico (*Mus musculus*).

Aunque es de sobra conocido, y de hecho se explica en la propia novela, las ratas que aparecen ya en el título no tienen demasiado que ver

con el animal que comúnmente se tiene en la cabeza bajo ese término. El animal cazado por el ratero, y además comestible, es la rata de agua (*Arvicola sapidus*), presente tradicionalmente en las orillas de los ríos del interior y hoy en día incluida en la categoría de «vulnerable» en la península (Román 2002: 406).

Todos los casos mencionados de mamíferos encajan dentro del hábitat de los libros, si bien su distribución geográfica no los hace especialmente difíciles de localizar. También hemos visto que ninguno está fuera de lugar. Un caso complicado podría ser el del rebeco (*Rupicapra pirenaica*) y su presencia en *Los santos inocentes*. Este animal solo existe en los picos de Los Pirineos y cántabros (García-González y Herrero 2002: 363), por lo que su presencia en *Los santos inocentes* (una especie cazada por el señorito Iván) queda fuera de lugar salvo que el cazador se hubiera desplazado. Según el texto no lo parece, pues da a entender que lo caza en la propia finca o en alguna cercana: «perdices en octubre en las labores y el monte bajo, azulones en febrero, en el Lucio del Teatino y, entre medias, la caza mayor, el rebeco y el venado, siempre con el rifle o la escopeta en la mano» (Delibes 2018). Al aparecer dentro de la voz de Paco, bien podría ser que se refiriera a otro animal. Nos parecería extraño que se confundiera con la cabra montés o el muflón, habidas cuentas de su conocimiento del medio. En ese sentido, nos decantamos por el Arrui (*Ammotragus lervia*), un caprino originario del norte de África que fue introducido en el siglo xx en España por motivos cinegéticos (Cassinello *et al.* 2002: 374-377) y tiene gran presencia en Extremadura. Algo similar sucede con el venado (*Cervus elaphus*), que está presente en los montes extremeños debido a que fue introducido en las fincas de caza (Carranza 2002: 355).

Las aves son las grandes protagonistas de los libros analizados de Delibes. Ya hemos visto que son las que más se registran tanto en número como en especies. Dentro de las aves, el grupo más numeroso es el de las rapaces. En *El camino*, sin embargo, su aparición es escueta. Salvo el mencionado episodio de la caza del milano.

El águila es un ave rapaz con importante presencia tanto en *Las ratas* como en *Los santos inocentes*. En el primer libro se define la especie en dos ocasiones: la perdicera y la real. En la actualidad, el águila perdicera (*Hieraetus fasciatus*) está en peligro de extinción y apenas se encuentra en España, entre 18 y 46 parejas en el norte de la meseta central (Real 2004: 192), pero esto no siempre ha sido así. En *Las ratas* se hace constar que antes era mucho más común, hasta el punto de que fue perseguida por los furtivos (el caso de Matías Celemín) para las recompensas otorgadas por



la Junta de Extinción de Alimañas (González 2012: 119). En *Los santos inocentes* las águilas aparecen como mero objeto de caza, junto con otras rapaces, por lo que bien podría tratarse de cualquiera de las especies comunes de águila o de aguilucho.

También puede dar pie a confusión la presencia del alcotán palomero, que hallamos en *Las ratas*. Apparentemente debería referirse al único alcotán que existe en la península, el *Falco subbuteo*, pero en ningún lugar se le denomina como «palomero», por lo que podemos intuir que se trate de otro animal diferente. En un cuaderno de anotaciones de Valverde hemos encontrado una de las pocas referencias al alcotán palomero. Allí aparece igualado al *Falco peregrinus*: «Halcón peregrino, también llamado Alcotán palomero» (Valverde Gómez 2009). Los dos son similares y ambos abundantes en el norte de Castilla

El caso de los aguiluchos podría resultar especialmente complejo, pues no se especifica cuál de las tres especies que viven en el oeste peninsular (tanto Castilla como Extremadura, pues aparece en los dos últimos libros de Delibes). En varios casos, no se hace referencia a la especie, sino al polluelo del águila.

También se considera la confluencia de nombres que describen al mismo animal. Este es el caso de la ratera y el ratonero, ambos en *Los santos inocentes* y en contextos muy similares (sirviendo de alimento al búho real). Las dos aves son en realidad la misma rapaz: el busardo ratonero (*Buteo buteo*), común en Extremadura.

Otras rapaces que aparecen en los libros tienen una distribución más o menos generalizada, por lo que su presencia no es llamativa: azor común (*Accipiter gentilis*), cernícalo (*Falco tinnunculus*) o cárabo (*Strix aluco*).

El mundo de lo que hemos denominado «aves» (pájaros, córvidos y demás) es si cabe más numeroso que la sección de las rapaces. Del mismo destaca el de las aves cinegéticas: la ya mencionada perdiz, la codorniz, el mundo de las colúmbidas: paloma bravía (*Columba livia*), zurita (*Columba oenas*), torcaz (*Columba palumbus*) y tórtola (*Streptopelia turtur*); y los anseriformes: ánade real (*Anas platyrhynchos*), llamado azulón en *Los santos inocentes*, o la avutarda común (*Otis tarda*), cazada ilegalmente por el Furtivo, pues ya por entonces estaba protegida.

El mundo de los córvidos tiene notable presencia en los tres libros. Su aparición, en la mayor parte de los casos, no implica diferenciación geográfica, pues son aves ampliamente distribuidas y comunes. Así sucede con la corneja (*Corvus corone*), el cuervo común (*Corvus corax*), grajilla (*Corvus monedula*) o la chova piquirroja (*Pyrrhocorax pyrrhocorax*). Un caso curioso es el de la duplicidad léxica entre las urracas y las picazas, siendo el mismo

animal (*Pica pica*). Las dos palabras aparecen tanto en *Las ratas* y *Los santos inocentes* y en ambas novelas se utiliza picaza para hablar del animal muerto (y servido para comer a la cría de zorro o al búho real) y el más habitual de urraca refiriéndose al animal vivo.

El único caso especial dentro de este grupo es el del rabilargo (*Cyanopica cyana*), pues encierra uno de los mayores misterios biológicos de la península. Este córvido solo existe en la región de Extremadura (extendiéndose en la actualidad hacia Toledo y oeste de Madrid) y en el lejano Oriente (China y Japón). Se han trabajado muchas hipótesis para explicar esta extraña distribución (Jiménez Sánchez 2004: 541) incluyendo su asilvestración desde pájaros cautivos, allá por el siglo xvi. En lo que respecta a nuestro estudio, no aparece en *Los santos inocentes* sino en *Las ratas*, donde es comparado con el azulejo, también llamado Carraca europea (*Coracias garrulus*) que tampoco abunda en las parameras del norte. Tal vez es su rareza lo que provoca la excepcionalidad de la sabiduría del Nini, pues acertó a distinguirlos entre sí.

La precisión geográfica también aparece en aves aparentemente comunes, como la cigüeña blanca (*Himantopus himantopus*), que está ausente en los valles de la cordillera cantábrica (Muñoz Arroyo y Hortas 2004: 240). En *El camino* aparece mencionada seis veces, pero todas ellas refiriéndose al mito de los niños de París. Solo una vez parece que los niños descubren una, pero el Tiñoso deja claro que es una grulla.

Los otros pájaros que se registran en las novelas de Delibes no implican demasiadas confusiones, pues son razonablemente comunes en los tres ecosistemas que aparecen y sus nombres se corresponden con los que son mayormente conocidos en español: avefría europea (*Vanellus vanellus*), abubilla (*Upupa epops*), abejaruco europeo (*Merops apiaster*), alcaraván común (*Burhinus oedicephalus*), alondra común (*Alauda arvensis*), arrendajo (*Garrulus glandarius*), camachuelo común (*Pyrrhula pyrrhula*), chotacabras europeo (*Caprimulgus europaeus*), cuclillo o cuco común (*Cuculus canorus*), escribano (*Emberiza sp.*) o estornino negro (*Sturnus unicolor*).

### Vegetales

Los elementos más representativos de los diferentes medios naturales suelen ser los vegetales. En el contexto narrativo, su inmovilidad pese a ser seres vivos permite cumplir la doble función de objeto argumental y contextual. Ciertamente que también puede ocurrir con los animales (las aves en el horizonte, el sonido de los grillos...), pero en mucha menor medida. Ade-

más, su inmovilidad facilita que el estudio de la distribución de especies vegetales sea mucho más sencillo que el de los animales.

Así, en *El camino* aparece la vegetación arbórea del castaño (*Castanea sativa*), el cerezo silvestre (*Prunus avium*), el eucalipto (*Eucalyptus camaldulensis*), el avellano (*Corylus avellana*) y el acebo (*Ilex aquifolium*). En un nivel inferior, encontramos el helecho (*Pteridium aquilinum*), la zarzamora (bajo la denominación amplia de mora, zarzamora, zarzal y bardal) (*Rubus ulmifolius*), el majuelo o espino albar (aunque figura como majuela) (*Crataegus monogyna*), la ortiga (*Urtica dioica*), el ráspano (nombre cántabro para arándano azul, *Vaccinium corymbosum*), la hierbabuena y el geranio. Solo tres vegetales sorprenden por su localización: el olivo (*Olea europaea*), el tomillo (*Thymus vulgaris*) y la encina (*Quercus Ilex*). Los dos primeros se asocian, como en el caso visto de los animales, al tío Aurelio y a la caza castellana que practica el padre. La encina mencionada en *El camino* es un único árbol que da nombre al prado ubicado en la orilla del río, lo que da a entender que está allí plantado, tal vez por aprovechar las bellotas que son comestibles, no como las del roble, abundante en la zona, pues son amargas.

La encina, por el contrario, es habitual en Castilla y así aparece en *Las ratas*, junto con el chopo (*Populus nigra*), el pino (*Pinus sp.*), el tejo (*Taxus baccata*), la mimbrera (o sauce común, *Salix alba*), o los árboles domesticados, como el almendro (*Prunus dulcis*) y el ciruelo (*Prunus domestica*). Entre los arbustos, se repiten la zarzamora y el majuelo, y se añade la aliaga (*Genista scorpius*), característica de la paramera.

La vegetación ribereña es especialmente común debido a ser el lugar de caza de las ratas: berro de agua (*Nasturtium officinale*), caña (*Arundo donax*), carrizo (*Phragmites australis*), espadaña (*Typha latifolia*) y junco de agua (*Scirpus lacustris*), así como las llamadas «malas hierbas» que son abundantísimas y se dan siempre con sus nombres concretos: amapola común (*Papaver rhoeas*), abrojo (*Tribulus terrestris*), acedera (*Rumex acetosa*), cardo (del que hay numerosas especies), centella (*Caltha palustris*), corre-güela (*Convolvulus arvensis*), violeta (*Viola odorata*), lecherín (*Sonchus asper*), margarita (*Bellis sylvestris*), hiebabuena loca (*Mentha longifolia*), ortiga (*Urtica dioica*), vilano o diente de león (*Taraxacum officinale*) y zaragüelle (*Aegilops triuncialis*). También tienen una gran presencia otros tipos de plantas, esta vez apreciadas por sus usos domésticos: perifollo (*Anthriscus cerefolium*), menta (*Mentha spicata*), manzanilla (*Chamaemelum nobile*), espliego (*Lavandula angustifolia*), salvia (*Salvia officinalis*) y tomillo (*Thymus vulgaris*). Aunque no es una planta, también podríamos incluir aquí el níscolo (*Lactarius deliciosus*), por su uso culinario.

En *Los santos inocentes*, la vegetación cambia de nuevo; comparten con Castilla la omnipresente encina, el sauce, el espliego y el tomillo, pero también aparecen el alcornoque (*Quercus suber*) y el chaparro (*Quercus coccifera*), característicos de las dehesas y el bosque mediterráneo continental. Se registran además numerosos arbustos abundantes en ese ecosistema: jara (*Cistus ladanifer*), madroño (*Arbutus unedo*), retama (*Retama sphaerocarpa*), tamujo (*Flueggea tinctoria*), torvisca (*Daphne gnidium*) y montera. Este último merece una explicación, pues no es claro a qué planta se refiere. Según la «investigación de campo» de Jorge Urdiales Yuste (2006), se trata de un «Conjunto de plantas que se crían en el monte». Pero su presencia con arbustos concretos en las tres veces descrito en *Los santos inocentes* (siempre aparece entre jaras y tamujos), nos hacen pensar que se trata más bien de una denominación local del mirto o arrayán (*Myrtus communis*). Basamos nuestra propuesta en la similitud de sus nombres, pues es denominado «murtera» en catalán y portugués (López González 2004: 572), y «mortera» en Extremadura y Andalucía (Tardío *et al.* 2014: 267). Un segundo motivo que nos hace confiar en nuestra propuesta es que el mirto es un arbusto abundante en el bosque bajo extremeño, lugar donde asimismo hay jaras y tamujos, también llamados escobas.

## 10. CONCLUSIÓN

Una vez hemos analizado la bibliografía que trata la naturaleza en la obra de Delibes, y tras contrastar esa información con datos lexicométricos, podemos decir que gran parte de las ideas que la crítica consideraba sobre la aparición de flora y fauna en el autor vallisoletano son acertadas. Desde los años cincuenta en los que escribió *El camino* hasta los ochenta en los que apareció *Los santos inocentes*, pasando por *Las ratas*, a medio camino entre ambas, vemos una evolución a la hora de describir el medio natural que se manifiesta en una mayor cantidad de especies de animales y plantas, y consecuentemente una reducción de nombres genéricos para describirlos. Otro rasgo general que hemos comprobado es una mayor presencia de animales frente a plantas (casi tres cuartas partes) y dentro de los mismos la predilección por las aves, pues ocupan más de un tercio. Es decir, el interés por la denominación concreta que ya apunta *El camino* crece con los años.

Las tres novelas están además localizadas en tres ecosistemas bastante diferentes. Desde el punto de vista de la adecuación ecológica, vemos que

se ajusta, ya desde los inicios, a la presencia real de fauna y flora en su lugar habitual, así como el nombre preciso de cada especie. Si hay algún error, o alguna generalización, la encontraremos en el diálogo de los personajes, nunca en el texto del narrador.

Como conclusión final podemos decir que el interés de Delibes por la naturaleza no está solo en sus declaraciones o en aspectos argumentales de sus novelas, sino que viene mantenido por un conocimiento extraordinario de la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARAJAS SALAS, Eduardo (1990): «El mundo animal en *Los santos inocentes*. Contribución al bestiario de Miguel Delibes», *Revista de Estudios Extremeños*, 46, 3, pp. 711-732.
- BLANCO AGUIAR, José Antonio, VIRGÓS, Emilio y VILLAFUERTE, Rafael (2004): «Perdiz Roja. *Alectoris rufa*», en Ramón Martí y Juan Carlos del Moral (coords.), *Atlas de las aves reproductoras de España*. Madrid: Parques Nacionales, pp. 212-213.
- BUCKLEY, Ramón (2010): «Arcadia: el espacio simbólico rural en Miguel Delibes», en María Pilar Celma Valero, *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor.
- CALVO CARILLA, José Luis (2021): «Del sordo de Provedaño al señor Cayo (El Delibes ecologista y crítico del progreso)», *Archiletras Científica. Revista de Investigación de Lengua y Letras*, 5, 1, pp. 117-131.
- CARRANZA, Juan (2002): «*Cervus elaphus*. Ciervo», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 352-355.
- CARRO, Francisco y SORIGUER, Ramón C. (2002): «*Lepus granatensis*. Liebre ibérica», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 476-478.
- CASSINELLO, Jorge *et al.* (2002): «*Ammotragus lervia*. Arruí», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 374-377.
- COBO, Clara (2018): «Castilla. Papel y lienzo. Miguel Delibes y José Vela Zanetti», *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 33, pp. 135-156.
- DELIBES, Miguel (1950): *El camino*. Edición digital, 2019. Barcelona: Destino.
- (1962): *Las ratas*. Edición digital, 2020. Barcelona: Destino.
- (1963): «La Milana», *Madrid. Mundo Hispánico*, 16, 182 (mayo), pp. 73-76.
- (1975): *El sentido del progreso desde mi obra: discurso leído el día 25 de mayo de 1975 en el acto de su Recepción*. Madrid: Real Academia Española.
- (1981): *Los santos inocentes*. Edición digital, 2018. Barcelona: Destino.

- (1984): «Carta prólogo», en *Las ratas. Trilogía del campo, vol. 2*. Madrid: Círculo de Lectores.
- (2006): *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, Miguel y DELIBES DE CASTRO, Miguel (2006): *La tierra herida: ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?* Barcelona: Destino.
- DURÁN, Juan Antonio (2015): *Catálogo de la flora vascular de Cantabria*. Zaragoza: Jolube.
- GARCÍA-GONZÁLEZ, Ricardo y HERRERO, Juan (2002): «*Rupicapra pyrenaica*. Rebeco», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 362-365.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano (2012): *El águila imperial ibérica. El resurgir de una especie amenazada*. Madrid: Fundación BBVA.
- HANDELSMAN, Michael H. (1975): «Environmental Concerns in Miguel Delibes», *South Atlantic Bulletin*, 40, 4 (noviembre), pp. 61-66.
- HERMOSO, Borja (2014): «Regreso a “Los santos inocentes”», *El País* (4 de abril).
- HUIDOBRO SANZ, David (2014): «El linaje de la cuadra del valle de Carranza y sus descendientes los Cuadro o Cuadrado de Cantabria y Burgos», *Hidalguía*, año LXI, 364-365, pp. 395-420.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, José Enrique (2004): «Rabilargo. *Cyanopica cyana*», en Ramón Martí y Juan Carlos del Moral (coords.), *Atlas de las aves reproductoras de España*. Madrid: Parques Nacionales, pp. 540-541.
- LARA, Francisco, GARILLETI, Ricardo y CALLEJA, Juan Antonio (2004): *La vegetación de ribera de la mitad norte española*. Madrid: Ministerio de Fomento/Centro de Publicaciones CEDEX (Monografías, 81).
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés (2004): *Guía de los árboles y arbustos de la península ibérica y Baleares*. Madrid: Mundi Prensa.
- MARTÍNEZ-CLIMENT, José Antonio y ZUBEROGOITIA ARROYO, Íñigo (2002): *Rapaces nocturnas: guía para la determinación de la edad y el sexo en las estrigiformes ibéricas*. Madrid: Grupo Ornitológico Seo/Montícola.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1995): «Denuncia, sumisión y naturaleza en la novela de Miguel Delibes *Los santos inocentes*», *Montearabí*, 21, pp. 37-52.
- MEDINA-BOCOS, Amparo (2005): «Claves para leer a Miguel Delibes», *Literatura y Cultura Españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3 (diciembre), pp. 165-183.
- MUÑOZ ARROYO, Gonzalo y HORTAS, Francisco (2004): «Cigüeñuela Común. *Himantopus himantopus*», en Ramón Martí y Juan Carlos del Moral (coords.), *Atlas de las aves reproductoras de España*. Madrid: Parques Nacionales, pp. 240-241.
- PALOMO, Pilar (1983): «*Las ratas*, entre testimonio y símbolo», en *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 163-166.
- PINILLA, Vicente y SÁEZ, Luis Antonio (2017): *La despoblación rural en España: génesis de un problema y políticas innovadoras*. Zaragoza: Centro de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales.
- PUEBLA PEDROSA, Ceferino (2001) «*Los santos inocentes*: naturaleza y progreso insolidario», *Hispanica*, 45, pp. 94-109.

- PULIDO, Fernando J. *et al.* (2007): *Los bosques de Extremadura: evolución, ecología y conservación*. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Industria, Energía y Medio Ambiente. <<https://bibdigital.rjb.csic.es/idurl/1/1526260>>.
- REAL, Joan (2004): «Águila-azor Perdicera. *Hieraetus fasciatus*», en Ramón Martí y Juan Carlos del Moral (coords.), *Atlas de las aves reproductoras de España*. Madrid: Parques Nacionales, pp. 192-193.
- REY DE LA ROSA, Jesús (s.a.): *Geología de Castrillo Tejeriego (Valladolid)*. <<https://www.castrillotejeriego.com/index.php/es/el-paisaje/geologia-de-castrillo>>.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009): «Solidaridad y justicia poética: *Los santos inocentes*», en Miguel Delibes, *Los santos inocentes*. Barcelona: Crítica, pp. 7-68.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2010): «El conflicto rural/urbano en el funcionamiento del espacio y en la configuración de los personajes en la narrativa de Miguel Delibes. Análisis de “El tesoro”», en María Pilar Celma Valero (ed.), *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor, pp. 113-127.
- ROMÁN, Jacinto (2002): «Rata de agua. *Arvicola sapidus*», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 405-409.
- SQUIRES, Jeremy S. (2008): «Zoophilia and Zoophobia in Miguel Delibes's *Las ratas*», *The Modern Language Review*, 103, 4 (octubre), pp. 1021-1035.
- (2014): «“El cazador-cazador” as Green Hunter and Renovator of Poetics in the Work of Miguel Delibes», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 91 (3), pp. 379-397.
- TARDÍO, Javier *et al.* (2014): «Mirto», en Manuel Pardo de Santayana *et al.*, *Inventario español de los conocimientos tradicionales relativos a la Biodiversidad. Fase II tomo 2*. Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, p. 267.
- TEJADA ROMERO, Félix y WOOD, Guy H. (1985): «La naturaleza en la prosa delibesiana», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2, pp. 455-472.
- TORT DONADA, Joan (2015): «Miguel Delibes, o un paradigma geográfico-literario del paisaje castellano», *Cuadernos de Literatura Comparada*, 33-12, pp. 83-100.
- URDIALES YUSTE, Jorge (2006): *Diccionario de voces y expresiones populares y rurales en la obra de Miguel Delibes*. Valladolid: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- (2017): *Castrillo habla*. Madrid: Cinca.
- VÁLVERDE GÓMEZ, José A. (1993): «Los animales a través de seis libros», en José Jiménez Lozano (coord.), *El autor y su obra, Miguel Delibes*. Madrid: Actas, pp. 177-182.
- (2009): «Salida de campo al castillo de Fuensaldaña (Valladolid) el 26 de julio de 1953», en *FJAV. Cuadernos de Campo*. <<https://gredos.usal.es/handle/10366/22202>>.
- VILLAFUERTE, Rafael y DELIBES-MATEOS, Miguel (2002): «Conejo. *Oryctolagus cuniculus*», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 487-491.

- VILANOVA, Antonio (1993): «Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes», en *El autor y su obra: Miguel Delibes, Actas de El Escorial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 31-40.
- WINECOFF DIAZ, Janet (1971): *Miguel Delibes*. New York: Twayne.
- VIRGÓS, Emilio, CABEZAS-DÍAZ, Sara y LOZANO, Jorge (2002): «Turón. *Mustela putorius*», en L. Javier Palomo, Julio Gisbert y Juan Carlos Blanco (eds.), *Atlas y libro rojo de los mamíferos terrestres de España*. Madrid: Dirección General para la Biodiversidad/SECEM-SECEMU, pp. 294-298.





# La vida española



# LA SOCIEDAD FRANQUISTA SE SIENTA A LA MESA. LA FAMILIA REUNIDA EN *EL PRÍNCIPE DESTRONADO* Y EN *LA GUERRA DE PAPÁ*

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

Pocos relatos sintetizan con mayor verismo y precisión la situación de la sociedad franquista en los años sesenta que las páginas dedicadas al encuentro familiar en *El príncipe destronado*, aparte de otros motivos de calado universal.

Ciertamente, la narración de Delibes parece orientar al lector, empezando por su título, hacia el conflicto de Quico, el niño protagonista de tres años, y a comprenderlo en el entorno en que vive. De soslayo y tras la lectura completa de la novela, se aprecia un segundo sentido posible, que aparece por primera vez marcado cuando la madre de aquel, tras una de las travesuras de Juan, su antepenúltimo hijo, comprende cómo también este es un príncipe destronado, y así se conduce al lector hacia la reconsideración sobre la pérdida de protagonismo sufrida en algún momento de sus vidas por parte de todos los personajes. Porque uno de los temas de la novela guarda relación con la frustración, la desilusión, el desengaño o la crisis vital de todos los que la componen excepto, quizás, la tía Cuqui. Este asunto confiere universalidad al relato, y en esto se percibe también la influencia de Anton Chejov, cuyas obras formaban parte de la biblioteca de Miguel Delibes, y aún hoy se conservan en su Fundación.

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0001-8244-5326.

Igualmente, las relaciones familiares establecidas en la novela ofrecen rasgos más generales o universales, analizables como propios de una familia disfuncional<sup>2</sup>.

Por añadidura, Delibes, fiel al intento —de influencia periodística pero también chejoviana— de presentar con el menor número de palabras posible sus ideas, construyó el pasaje en que toda la familia se reúne para comer como una sintética y prototípica —que no ejemplar, ni modélica— muestra de la sociedad española de los años sesenta: en ella se presentan, de modo en parte semejante a como aparecen en *Las guerras de nuestros antepasados*, las distintas generaciones que convivían, condicionadas cada una de ellas por haber nacido en momentos diferentes de la historia española y haberse visto envueltas en circunstancias concretas.

Porque en el trasfondo de la novela y emergente particularmente en este pasaje del almuerzo familiar, al modo de una marca de agua, se delinea la configuración de la vida social española como resultado de la Guerra Civil, de la «guerra del antepasado» de Quico, su padre.

En este sentido, Miguel Delibes sigue en *El príncipe destronado* el patrón que con técnicas decimonónicas empleó Galdós en el trazado de su *Fortunata y Jacinta*, novela donde las vidas de los personajes reflejaban, en miniatura y por analogía, los avatares de la política española y de los políticos en sus relaciones con el pueblo; el patrón que, modificado por los cambios estéticos y técnicos, había conducido a Valle-Inclán a expresar su visión de la sociedad española y de sus instituciones en *Divinas palabras* y en *Luces de bohemia*, respectivamente.

Por un lado, como personaje en apariencia secundario pero de gran influencia en la generación más joven, se encuentra Domi, nacida en los años en torno al cambio de siglo y que conoció, junto con la guerra de África, marca esencial para identificar su época, unas costumbres y una mentalidad presentes en su trato con la familia para la que trabaja.

A la generación de los que participaron activamente en la Guerra Civil, y además en el bando de los vencedores, pertenece Pablo Infante, cuya autoridad como cabeza de familia se ofrece de modo análogo a la posición al mando de la nación por parte de sus correligionarios. En cambio, falta algún representante del bando perdedor aún vivo y de la misma generación que Infante, ausencia que también puede entenderse como simbólica.

En el relato no cabe determinar con precisión la edad o la generación de Mercedes, mujer de Pablo Infante y madre de la familia, sino a través de cier-

---

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los estudios editados por Blechman (1990).

tos límites: el que la acción de la novela transcurra en un día de diciembre de 1963 y el que los años de su hijo mayor sean dieciséis, dadas las costumbres matrimoniales de la época, impiden datar su nacimiento más tarde de 1930. Igualmente, dada la circunstancia de tener una hija de un año, Cristina, y de la posibilidad de seguir teniendo hijos, conforme le insinúa Vítora a su novio Femio (Delibes 1973f: 104), se supone que no debe de haber nacido antes de 1920, y la actriz elegida, Teresa Gimpera, nacida el 21 de septiembre de 1936, contaba cuarenta años en el momento de rodar la versión cinematográfica.

Por orden cronológico de nacimiento, entre el matrimonio y sus hijos se encuentra Vítora, la empleada interna, cuya edad también cabe calibrar a través de la circunstancia de que su novio inicie el servicio militar obligatorio, hecho que se producía el año en que los mozos cumplían los diecinueve años, salvo que se hubiera solicitado alguna prórroga por haber de sostener a su familia.

Los tres hijos mayores del matrimonio (Pablo, Merche y Marcos), teniendo en cuenta por una parte el año de 1947 indicado como el haber sido dado a luz el mayor de ellos, y por otra también sus temas de conversación, sitúan las fechas de sus nacimientos en el entorno del primer decenio de la posguerra. Entre ellos y el siguiente grupo de hermanos se percibe una distancia temporal que parece situarlos en generaciones diferentes, pues Quico dice estar próximo a cumplir los cuatro años, mientras que su hermana menor tiene uno y su hermano mayor Juan podría rondar los ocho.

Por otro lado, en la versión cinematográfica, con el nuevo título adoptado, *La guerra de papá*, y con el cambio de fecha a marzo de 1964, se sitúa en la Guerra Civil española el tema hacia el que se orienta al espectador, y se subrayan con detalle la ambientación, el vestuario, las entonaciones, gesticulaciones y proxémica de los actores. La adaptación introdujo elementos silenciados en el relato, como los referentes a la mayor parte del vestuario de los personajes, aparte de modificar los aludidos, de modo coherente con las pretensiones transmitidas desde el título. Los resultados y las consecuencias pretenden examinarse también en este capítulo.

## 2. ESTADO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

### 2.1. *Reseñas y comentarios en la prensa de los años setenta*

El éxito de la novela inicialmente se concretó en numerosos comentarios críticos publicados en la prensa nacional y regional, como también en revistas culturales de divulgación de distinta índole.

Relato magistral o gran novela fue la consideración recibida por Andrés Amorós (1974: 40), Francisco Casanova (1974: [22]<sup>3</sup>) y Pere Gimferrer (1974: 37) —como cabe comprender, escribiendo para *Destino*—. Más tarde, José Luis Jover (1974: 23-24) y Francisco Vélez Nieto (1975: 36). Cuando no se expresó así, por lo menos se estimó un hito decisivo en la narrativa de su autor (Sordo 1974a: 1747; 1974b: 15), una de las mejores novelas de Delibes (Díez 1974: 106) o sobresaliente ejemplo de narrativa objetiva (Corbalán 1974: 3). No obstante, desde luego también hubo algún reseñista que no pareció comprenderla: por ejemplo Jover, para quien solo parecía que «pasaban» cosas en la novela, pero en realidad no era así (1974: 23), o Juan Pedro Quiñonero, quien prefirió situarla entre el conjunto de las obras de su autor sin apenas concretar juicio alguno sobre ella, como si no hubiera podido adentrarse en su intencionalidad (1974: 39). Quizás Joaquín Marco fue el más radical al clasificarla de «obra menor» dentro de la producción de Delibes (1974: 51).

En cualquier caso, a Miguel Delibes parecieron gustarle, particularmente, dos de las primeras críticas aparecidas y cabe entender que también aquellas otras orientadas en la misma dirección. De modo reiterado aludió al artículo de Francisco Umbral, aparecido el 2 de febrero de 1974 (1974: 5) y que conservó entre sus documentos personales, y la reseña de Pere Gimferrer (1974: 37), inserta en la revista *Destino*.

El comentario de Umbral fue uno de los primeros en publicarse y muy bien pudo tomarse en algún otro caso como referente. Se centró en cuatro cuestiones fundamentales: en primer lugar, el estudio de Quico, que calificó de «minucioso, perfecto, real, atento, sensible y novelesco siempre»; en segundo lugar, como viendo las ondas expansivas del microcosmos hacia el macrocosmos, el mundo familiar, el ambiente del hogar, de la ciudad, de la historia y del mundo, semejantes a los de *Cinco horas con Mario*, que se transparentaban a través del fino cristal que era el alma del niño. En tercer lugar, y más específicamente, el choque entre un padre «triumfalista» y una madre que no había logrado «realizarse» —según terminología de la época— como mujer remitían a los tópicos del momento. Respecto a los recursos empleados, le parecían una superación sin esfuerzo de las técnicas anteriores del autor. En conjunto, se percibía

---

<sup>3</sup> Estos corchetes, aquí y en el resto de las citas, indican que no aparece numeración en el ejemplar del periódico o bien en esas páginas concretas, de modo que se han establecido en este trabajo para mayor precisión, considerando la primera plana del diario o revista como página con el número 1.

«una visión crítica, desolada, de la vida familiar, de la moral represiva, de la educación irracional, que mantiene a los niños entre los excesivos y pacatos pudores familiares y la procacidad de la calle, sin un término medio sensato, realista e iluminador» (Umbral 1974: 5).

Gimferrer aplaudió la condensación narrativa gracias a la cual se vislumbraban los hechos pasados que explicaban el presente; también, el equilibrio del conjunto, y se detuvo a examinar la «hazaña» de haberse servido de una técnica objetiva que reducía el campo de visión sin que se resintiera el firme dibujo de los personajes y de las situaciones: justificaba la ausencia del monólogo interior, de moda entonces, por no importar la discontinuidad de la conciencia del niño, sino su condición de «testigo excepcional, inadvertido e implacable». Por eso bastaba su punto de vista para lograr la objetividad, pues además quedaba excluido del juego de las relaciones entre los adultos. Así se subrayaba también el misterio opaco de la infancia, pues Quico no penetraba en las motivaciones de los mayores, pero ellos tampoco conocían la raíz de su comportamiento. Además, halló ciertas equivalencias entre los personajes: la «vileza» de Domi se situaba, según él, en el mismo plano de significación dramática que la del padre de Quico, «de igual modo que el desvalimiento de la madre de este es correlativo al de Vito» (Gimferrer 1974: 37).

Aparte de una más o menos breve presentación del argumento, las reseñas, por lo general, se detuvieron especialmente en el mundo infantil reflejado. José Muntada Bach, por ejemplo, juzgó la obra como una tentativa de aproximación a la psicología infantil (1974: 230), mientras que, para Carmen Castro, Quico suponía una voz de alerta: todos los niños sensibles se le parecían y a todos ellos cabía quitarles el miedo con una sola caricia, pero también herírseles vitaliciamente con una sola frase (1974: 4-6).

En un breve comentario, el firmante con las iniciales R.G. se refirió a cómo en el relato comparecía la inocencia natural frente a la «corrosión aburrida de la vida de los mayores, enmarcada en una religiosidad formal y sin contenidos vitalmente asumidos». En esta situación, el sentimiento de pérdida de cariño dejaba al protagonista «inerme ante las aristas del trato cotidiano», por no haber aprendido todavía a crearse un caparazón protector (R.G. 1974: 20). Pedro Pozo Alejo destacó la hipocresía que rodeaba la curiosidad lógica de Quico, las lecturas inadecuadas para niños, presentes sobre todo en los tebeos con que Juan pasa el día, las penosas influencias de las personas del servicio, o el carácter amedrentador de los castigos (1974: 13).



Todo esto, naturalmente, tenía que ver con los problemas de educación planteados en la obra. Pero cómo educar en aquella sociedad de la época, se preguntaba Vélez, en «el desolado e ingenuo mundo de unos seres al servicio de otros, donde todo lo ejecutan desde su subdesarrollado mundo primario de carne, mitos y demonios» (1974: 36). Por eso, planteó Amorós, en el futuro, «¿conseguirá Quico llegar a ser un español íntegro sin que le hayan helado el corazón? ¿Se repetirán en él los vicios y las frustraciones de sus padres?» (1974: 40).

En una línea cercana, Mercedes Eguíbar tomó la novela como punto de apoyo para comentar los problemas de la familia española del momento, para exponer su visión de la vocación matrimonial, de la necesidad de que padre y madre se pusieran de acuerdo respecto a la educación de los hijos, y no solo respecto a su crianza, pues el colegio solo podía constituir un complemento de tal educación, nunca un sustitutivo: «Para educar hay que saber, bien sabido, lo que es libertad, la [...] autoridad, que no es autoritarismo; la paciencia, que no es indiferencia; la aceptación de la autocrítica, la capacidad para aceptar de los demás la crítica, y esencialmente en la relación madre-padre» (1974: 13).

Aparte de las imágenes del mundo infantil y de la educación, según habían acertado por entonces a descubrir muchos reseñistas después de Umbral y Gimferrer, a través de la mirada del niño se traslucía, de fondo, el mundo de los adultos (Manegat 1974: 37), el ambiente familiar, «inserto en un cuadro vivo, profundamente veraz, como extraído de la vida real, pero definido hasta sus últimas consecuencias en razón de las coordenadas que reflejan las diferentes psicologías» (Casanova 1974: [22]).

Al margen de estos temas, el de la guerra seguía pesando en el mundo de los padres, y el hijo mayor abogaba al final por adoptar la misma actitud resultante de *Cinco horas con Mario*: «Delibes insiste en la necesidad absoluta de una reconciliación nacional, y sugiere que son los jóvenes de hoy y de mañana los llamados a realizarla». Así, la crítica social que cabía deducir, dictaminó aquel profesor de la Universidad Complutense, no era «postiza, añadida artificialmente, sino que fluye con absoluta naturalidad del mundo observado» (Amorós 1974: 40). Hacia similares conclusiones apuntó Pozo meses después (1974: 13).

Joaquín Marco, con su bien conocida sagacidad, supo captar que el relato retrotraía al lector a un contexto sociológico anterior, justamente al de *Cinco horas con Mario*, novela con la que también conectaba estructuralmente, al presidir a ambas la cronología horaria (1974: 51). Desde luego, el momento histórico ya quedaba marcado en la propia novela, ambienta-

da, según se señalaba en la primera página (Delibes 1973f: 7), en los mismos años que la de Carmen Sotillo. Según esto, los más niños de la novela habían llegado a la pubertad al publicarse, la sociedad había evolucionado y también el régimen franquista se encontraba, a diferencia de los años sesenta, en vísperas de experimentar cambios radicales.

Victorina Alonso Cortés se fijó sobre todo en algunos de los personajes. Quico, para ella, era «un niño ansioso de madre, sin reservas afectivas, obsesionado con el infierno, el diablo, el pis o la muerte del gato negro». El padre le parecía «fanático, ineducado, rico nuevo viviendo todavía una Guerra Civil como causa santa entre buenos y malos, en la que lo más excitante era el deporte de matar»; Pablo, el hijo mayor, un «contestatario en germen, que empieza a sentirse incómodo entre la coacción del padre para alistarle en su causa de guerra y la inseguridad de la madre»... y no se olvidaba del «fantasma» que Quico veía en sus pesadillas «cuya superioridad misteriosa sobre la madre se sospecha a través de una conversación telefónica» (1974: 3).

También a Mercedes Gómez del Manzano le resultaron interesantes los «tipos» sociales y dedicó unas líneas a los hermanos: para ella, Juan ejemplificaba la despreocupación familiar; en Merche asomaba la tesis antifeminista de su autor y en Pablo «la carga de la adolescencia irredenta por la imperiosidad paternalista» (1974: 30). Díez se refirió de modo más general a ese feminismo que afloraba en «un contexto familiar donde la línea varonil de afectos y conflictos entre padres e hijos, hijos y padres, deja muy poco lugar a la mujer, hermana o madre» (1974: 105), si bien, lo mismo que otros temas entrevistados, el asunto quedaba truncado u oscurecido.

A propósito justamente de este motivo, resultan llamativas respecto a la percepción de los personajes algunas de las primeras reseñas, como la aparecida el 4 de febrero en *Informaciones*: Javier del Amo descubrió en la madre a la auténtica protagonista del relato, «el lector advierte que es la madre, su sombra, su perfil, su estar innominado, la verdaderamente importante», momento en que los problemas del niño pasaban a segundo término. Con todo, el escritor en la novela se había elevado «a cronista de lo pequeño, de la frustración, del conocimiento de lo precario, de lo mínimo» (1974: [14]).

Entre los otros críticos que resaltaron la importancia de la madre en la novela, Alfaro entendió que ella era el catalizador de la acción y de ella dependían en gran proporción los recelos, resentimientos y abandonos de Quico (1974: 59). Desde luego, no dejó de aludir a su frustración por la falta de conexión con su marido, e igualmente por esto suponía el reverso ideológico

de la viuda de Mario, sin que ninguno de los dos aspectos, según él, revirtiera sobre sus hijos y sin que abdicara «de su entrañamiento maternal».

Pozo vino a establecer cómo en esta madre se reflejaba un tipo social del momento: Merche se mostraba de ideas más liberales que el padre, lo cual se correspondía con ciertos estudios sociológicos, según los cuales la mujer española se sentía menos tradicional que los hombres: la investigación reflejaba la existencia de solo un diecisiete por ciento de inconformistas hombres, y un veinticuatro por ciento contentos con las estructuras del momento; entre las mujeres, parecía existir un dieciséis por ciento de tradicionales, un veintitrés por ciento de inconformistas y un cincuenta y siete por ciento de acomodadas a la situación (1974: 13).

Por lo que concierne a las técnicas narrativas, después de Gimferrer varios críticos se fijaron en las dificultades sobrevenidas de su elección, y en lo bien solventadas que estaban. Casanova elogió la «suma de valores» del estilo: «rigor, efectividad, ductilidad, precisión y orden» (1974: [22]). Corbalán aplaudió la «objetividad pura a través de una simplificación expositiva, que si, por un lado, puede resultar trivializada [...] por otro presenta una sólida trama viviente, de precisos e iluminadores rasgos y detalles que elevan el tono inicial a un plano de sensibilidad extraordinaria» (1974: 3).

En concreto, la objetividad lograda por un narrador que adoptaba el punto de vista infantil, sin suplantarle nunca (Jover 1974: 23; Sordo 1974b: 15) suponía un triunfo de conciliación entre subjetividad y objetividad (Díez 1974: 105). Se estimaron logros el presentar todo un grupo social y familiar a través de solo once horas (Castro 1974: 5-6). Aunque sin mencionarlas, la consecuencia del uso de las técnicas impresionistas, basadas en el poder de la sugerencia y en lo implícito, acarrea lo que sí vio Mercedes Romera, el darse a entender muchas más cosas de las que aparentemente se decían (1974: 39). Únicamente Joaquín Marco no valoró estas técnicas tan positivamente (1974: 51).

Varios comentaristas notaron que, gracias a esos recursos, Quico se convierte en espejo en el cual se va reflejando el vivir de los otros personajes y, más en concreto, el microcosmos familiar: «entrevemos el pasado de estas gentes que le rodean, mientras que su presente se nos hace palpable y casi intuimos su proyección futura». A través de este microcosmos quedaba representado también el macrocosmos: «Con su mirada desconcertada y su oído atento, nos va proporcionando, paso a paso, la imagen de todo un ámbito social, humano y hasta histórico» (Sordo 1974a: 1747, 1974b: 15), «los conflictos entre una generación que vivió la guerra con criterios opuestos» o «el tormento de tener que soportar hasta la desesperación todas las

relaciones ficticias, montadas sobre unos supuestos de la familia, que por lo general siempre llegan a la traición, motivados por la deformada educación e intransigencia de quien ordena y manda desde sus anacrónicas creencias» (Vélez 1975: 36).

Díez resaltó el juego de contrastes como base esencial (1974: 105). Y, por supuesto, unánime aplauso recibió el uso del diálogo por parte de Delibes y la adecuación del lenguaje a cada uno de los personajes y estratos sociales, incluso por parte de Joaquín Marco, quien fue el menos partidario de alabar el resultado y, en cambio, reconoció que la funcionalidad de ese lenguaje confería cierto interés al relato (1974: 51).

Como conclusión, de todos los reseñistas, fue justamente Marco al que menos gustó la novela, y quien menos favorablemente juzgó sus ingredientes, pues, frente a Alfaro, a quien el relato parecía una «primorosa concentración de significaciones y sensibilidades» (1974: 60), o frente a Mercedes Gómez del Manzano, según la cual el libro era muy rico desde el punto de vista psicológico del mundo íntimo del menor, «dolorido en la expresión pero optimista» (1974: 30), a él le resultaba demasiado simple y elemental, y solo consideraba espléndido su cierre, si bien reconocía algún momento de ternura y de poesía narrativa de cierto interés:

[...] las relaciones entre los personajes entrañan tal superficialidad que el mundo psicológico oculto carece de interés. [...] no pasa de ser un cuadro costumbrista, desprovisto de tensión dramática, inmóvil o casi inmóvil en el tiempo. Incluso el submundo de las criadas parece tópico, debido a la acumulación de elementos que forzosamente deben coincidir en la acción central. Es una casualidad tal vez excesiva que el novio de la Vitoria [*sic*] se despida precisamente a las cinco de la tarde, vestido de recluta, por haber sido destinado a África. El día gris del hogar se torna así pleno de pequeños acontecimientos, las andaduras necesarias que trazará el ritmo del relato: pugnas ideológicas, en las que interviene, como alelado, Pablo, el hijo mayor, que formará parte de una asociación de hijos de combatientes, escenas de mínima brutalidad física, accidentes hogareños, citas adulterinas; todo coincide para crear un clima de acción que permita rodear a Quico, el protagonista, de un mundo explicitado (Marco 1974: 51).

Delibes siempre había adoptado alguna forma de denuncia en sus novelas, decía José María Alfaro (1974: 60). Era un escritor crítico, nada conformista, y se advertía en esta obra su preocupación social (Romera 1974: 38-39). Pocos habrían de admitir, como Corbalán, que no cabía encontrar moraleja o desenlace alguno (1974: 3).

## 2.2. *La crítica académica*

Trabajos de mayor especificidad académica aparecieron desde muy pronto y, como era de esperar, uno de ellos se refirió a una técnica de estilo característica del autor, de modo significativo utilizada, por ejemplo, en *El camino* o en *La hoja roja*: la de la repetición oracional. Por lo demás, el resto de los estudios publicados en el mismo o en el siguiente año que la novela sobre todo procuró situarla en el conjunto de las del escritor y, por tanto, sus autores establecieron comparaciones con las anteriores. Uno de los primeros de estos trabajos había de ser el de Gonzalo Sobejano, dadas las buenas relaciones y puntual correspondencia mantenida con Delibes. Así, ya en la reedición revisada y completada de su *Novela española de nuestro tiempo*, dedicó a *El príncipe destronado* unas páginas de resumen de su argumento y de sus principales elementos, empezando por lo insólito de convertir a un niño de esta edad en protagonista de una historia, siguiendo, al hilo de las doce horas de la novela, por sus travesuras y por cómo sus padres le convierten en espectador e intermediario de sus discusiones (1975: 165, 211-217).

Edgard Pauk incorporó también un breve examen en el libro publicado este mismo año (1975), *Miguel Delibes. Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. En él, entre otras cuestiones revisadas sobre personajes principales y secundarios, señaló el tema del destronamiento de Quico como el principal de la novela (1975: 114-115), sin dejar de reconocer los que aparecían de fondo, particularmente el de la influencia de la Guerra Civil en el presente de la sociedad española. También incidió en el contraste entre el talante más progresista de Merche en esta novela frente a la Carmen Sotillo de *Cinco horas con Mario*; en la autoestima de su marido, que defiende su posición y sus ideas, y establece la conexión entre la honradez de su forma de actuar y su forma de pensar. Respecto a las técnicas empleadas, estimaba que Delibes había vuelto a técnicas más tradicionales que en novelas anteriores, aunque también estableció la adecuada relación entre el contenido y la forma (1975: 113-117, 234, 273-277).

Darío Villanueva publicó un comentario que pivotaba sobre la estructura en relación con el contenido (1977: 169-176), y Vicente Cabrera y Luis González del Valle desarrollaron las consecuencias del empleo del punto de vista en esta novela y los efectos expresivos logrados a través de las peculiaridades del lenguaje de Quico en el estilo directo, pero también en el indirecto del narrador de omnisciencia parcial (1978: 64-78). En el mismo año, Phyllis Zatlign Boring profundizó en la visión de Merche en cuanto madre ya vislumbrada por Alfaro, y sus diferencias respecto a Carmen Sotillo (1978: 79-87).

A estos estudios siguió el de Janet Díaz y Ricardo Landeira, centrado en los temas en los que Delibes había insistido una vez más, si bien con mayor agudeza y volumen de denuncia, en *El príncipe destronado* y en *Las guerras de nuestros antepasados*, en concreto el conflicto civil, la religión, las constricciones sociales que sufre el individuo y una visión del progreso no precisamente entusiasta. Estos profesores norteamericanos, aparte del trabajo comparado entre las dos novelas por lo que respecta a los temas, explicitaron en *El príncipe destronado* la equivalencia entre la disputa conyugal y la situación política del momento, así como el discernimiento que cabe advertir en la novela entre el catolicismo auténtico y las formas externas pero vacías, la moral represiva en lo sexual y, más aún, la manipulación del lenguaje religioso para fines personales o, simplemente, no religiosos, lo que solo puede servir para confundir la mente infantil. De este modo, opinaban que la religión no comparecía como una fuerza positiva, sino como instrumento de coerción (1980: 678-684). Por otro lado, distinguieron ya en el título un simbolismo bélico universal, fácilmente aplicable a la guerra fratricida española, e insistieron en la plausible conclusión de que el microcosmos de la novela reflejaba el macrocosmos social, igual que en la siguiente novela publicada, de manera que los protagonistas, más ingenuos y vulnerables que su entorno, se convertían en víctimas de este (1980: 682).

También resumieron algunas cuestiones sobre el lenguaje de Quico (Díaz y Landeira 1980: 677), pero a esta cuestión dedicó más espacio Agnes Gullón en su monografía sobre la novela experimental del autor para detallar el método de presentación de los personajes a través de su habla, y las técnicas de exposición de la mentalidad de Quico por medio de sus actos, sus reacciones, sus palabras o su forma de nombrar a los otros. Igualmente, apuntó con acierto cómo el lector asiste al desenvolvimiento de la mente del niño, sus continuos intentos de configurar la materia sensorial percibida por su vista y oído para encontrarle sentido, su recomposición de los elementos omitidos en las percepciones mediante la proyección de sus incipientes esquemas mentales. Su forma de explorar el mundo, de aprender, es coherente a lo largo de la novela con su curiosidad por aclarar el sentido de las palabras que oye, como asimismo la imitación de actos y palabras de los adultos (1980: 107, 113-118). Pocos años después, Aline Flecchia habría de centrarse de modo más específico y detallado en los niveles de lenguaje de esta novela (1984: 120-138) y, desde una perspectiva más lingüística, Miguel Ángel de la Fuente González analizaría los *verba dicendi* (1988: 69-84). En la misma línea, se estudiaron las invenciones

lingüísticas de Quico como prototipo del lenguaje infantil, de conclusiones generalizables (Nascimento 1998: 171-178).

Una interesante aportación al conocimiento del trasfondo histórico de la novela y su alcance en las generaciones siguientes lo constituye la contribución de Ramón García Mateos en su estudio del romance de ciego que la vieja cuidadora Domi canta a Juan y Quico (1985: 19-28).

Por su parte, ese tema identificado en 1974 por Umbral, Pozo Alejo y Gómez del Manzano... sobre la situación de la mujer en España a través de Merche, en contraste con Carmen Sotillo, fue el analizado por Magnolia Nascimento en un volumen sobre el particular (1999: 572-578). A su vez, Antonio Gómez Yebra se adentró en la función y el sentido que adquieren en el cuerpo de la novela y en relación con el protagonista las cuatro figuras femeninas principales (2001).

En cuanto al tema de la educación, Emilietta Panizza eligió esta novela como ejemplo de la educación social y moral en el franquismo (1981: 45-50).

En otra línea, en 2005 Adolfo de los Santos Sánchez-Barbudo sistematizó los contenidos del relato que suponían una aportación o ejemplo para el estudio de la conducta alimentaria infantil, aunque introdujo también elementos relacionados con otras dimensiones, como la consideración de que el padre espera la solicitud de su mujer cuando llega cansado (2005: 45). Quizás fue él el primero en subrayar la actitud cariñosa del padre hacia Quico (2005: 48). En síntesis, conceptuó a Quico como «observador, listo, acusica, omnipotente, con conductas propias de adultos y de imitación, muy preocupado con la muerte y con un nivel alto de lenguaje» (2005: 48), pero con ciertos síntomas de un cuadro «depresivo-ansioso», por su aburrimiento, sus sentimientos de culpa, su agresividad y su miedo (2005: 52-54), si bien no terminó de explicitar y justificar de modo sistemático tal atribución.

Por su parte, Sally Faulkner sintetizó en unas pocas páginas el paso de la versión narrativa a la cinematográfica (2011: 279-285), tema sobre el que todavía quedan muchos aspectos por analizar con mayor extensión.

También ha llamado la atención este relato a los estudiosos encargados de las traducciones a otras lenguas, y es destacable la contribución de Pejovic en lo concerniente a las dificultades de verter al serbio las locuciones verbales de que se hacen uso en aquel (2011: 29-40).

El centenario de Delibes ha traído consigo nuevas revisiones, y puede entenderse como tal la introducción de Berna González Harbour a la última edición del relato (2020: 5-15).

### 3. HISTORIA DE LA NOVELA. CONCEPCIÓN, COMPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN

Ramón García Domínguez ha recopilado los pormenores esenciales de la elaboración de *El príncipe destronado*, como asimismo los avatares de su publicación. Si bien Gonzalo Sobejano (1975) señaló la semejanza entre dos de los personajes con los del cuento «El conejo», publicado en diciembre de 1963, Delibes decía haberse sumergido en la redacción de esta nueva historia como resultado de un reto, de una disputa de café con unos amigos, en torno a la edad a la que un niño podría convertirse en protagonista de una novela. Había requerido poco más de un mes, entre el 15 de marzo y el 21 de abril de 1964, habida cuenta de que podía copiar del natural algunas travesuras y anécdotas (García Domínguez 2020: 453-455).

Planteado aquel desafío, el autor aprovechó las propias circunstancias y también a los miembros de su familia, como si se tratara de actores, en la composición del mundo de Quico. Él mismo reconoció en una entrevista, pocas semanas después de imprimirse la novela, que sus hijos Adolfo y Camino habían sido tomados como base para la creación de los personajes de Quico y Cristina (Anónimo 1974: 19). Solo modificó ligeramente sus fechas de nacimiento: su sexto hijo, Adolfo, había nacido el 5 de junio de 1960 y, en el relato, la madre le informa al médico de que Quico cumple cuatro años en abril (de 1964), y luego comentan que durante dos años y medio ha sido el benjamín de la casa, hasta llegar Cristina (Delibes 1973f: 132, 134). En cambio, Adolfo y la hermana menor de la familia, Camino, solo se llevaban veinticinco meses, pues esta cumple años el 16 de julio.

Por su parte, el hijo mayor, Miguel, había nacido el 12 de febrero de 1947 y contaba, igual que Pablo, dieciséis años en diciembre de 1963, momento en que se sitúa la trama; María de los Ángeles, dada a luz el 23 de marzo de 1948, había cumplido quince. Aunque en la novela no se especifica la edad de Merche, se entiende que debe de ser algo menor que Pablo, al que pide que le explique cuestiones de geometría (Delibes 1973f: 56, 57) y al que observa con admiración en alguna secuencia de la versión cinematográfica (Mercero 1977: 27'26"-27'27"). Si de Marcos tampoco se indica con precisión la edad, por su actitud en las discusiones no parece diferir mucho de la de Merche, aunque debe de ser inferior, como la de Germán, nacido el 25 de mayo de 1949. La distancia temporal entre Marcos y Juan podría ser equivalente a la del tercero y el quinto de los hermanos Delibes, Germán y Juan (nacido este el 25 de marzo de 1956), como también la diferencia entre las fechas de nacimiento entre Juan y Quico podrían corresponderse con las habidas entre Juan y Adolfo. Por ese paralelismo, ha



sido en general la novela más del gusto de los Delibes (según conversación personal con Elisa Delibes, 11 de diciembre de 2020).

La cuarta hija del autor, Elisa, nacida el 5 de septiembre de 1950, ha comentado varias veces no aparecer en esta novela (por ejemplo, en conversación personal, el 11 de diciembre de 2020). Si es correcta la tesis planteada en este trabajo, la pretensión de reflejar las distintas generaciones convivientes en la posguerra quedaba bien lograda con los personajes elegidos, y la presencia de uno más resultaba innecesaria. Así, quizás esa falta se deba al prurito periodístico de Delibes, aplicado a su narrativa, de exponer las ideas con el menor número de palabras posible.

Por otro lado, los resultados del análisis que se ofrece a continuación permiten rechazar la idea de que Miguel Delibes simplemente pretendiera inmortalizar a su familia o retratarla, aun cuando inicialmente el motor para empezar a escribir le hubiera hecho concebirlo así. La copia del natural verificada le facilitaba concentrarse en otros objetivos novelescos. Por eso, seleccionó como materiales de trabajo, de los ejemplos que se le presentaban a la vista, aquellos juzgados más a propósito.

El propio autor se asemejaba a Pablo Infante, el padre de la novela, en haber participado en la Guerra Civil en el bando nacional y desde luego en el cariño manifiesto hacia Adolfo, travieso como Quico, pero se distanciaba en cuanto opiniones e incluso en cuanto a la edad, pues resulta poco probable que, de haber cumplido dieciséis años al poco de iniciarse la guerra, hubiera protagonizado las acciones de las que el personaje se enorgullece. Más bien, en cuanto a edad y forma de pensar, Delibes podría identificarse algo más con Mercedes.

En relación con los avatares de la edición y publicación, la Fundación de nuestro autor conserva en sus fondos cuarenta y tres cartas intercambiadas con Vergés, algunas de ellas ya publicadas en el volumen de correspondencia entre ambos (2002). Parece que el escritor, aprovechando una visita a Barcelona en los primeros días de julio del mismo año de 1964, le entregó en mano el original a Vergés, su editor de siempre (Delibes 1964b<sup>4</sup>), después de lo cual se quedó con la impresión de que el relato no le interesaba, según le escribió el 14 de julio, cuando parecía dispuesto a justificar que se trataba del «estudio psicológico de un niño de cuatro años

---

<sup>4</sup> Por no haberse publicado la correspondencia completa entre autor y editor, se ha optado por referenciar las cartas ausentes en la edición por las fechas consignadas en los membretes de los manuscritos. En la bibliografía se señalan las signaturas del Archivo Miguel Delibes, donde se conservan.

y de una familia “honorable” a través de él. Empeño no fácil y que creo está resuelto». En pocas cartas se muestra Delibes tan titubeante y contradictorio: le pedía a su editor y ya amigo franqueza a la hora de decidir si dar a la imprenta el texto o no, pues había otras editoriales que estarían encantadas de hacerlo. Quizás pensó que hablar en aquellos términos agilizaría una respuesta positiva, habida cuenta de lo ocurrido en ocasiones anteriores (v. gr., Delibes y Vergés 2002: 60, 76, 98, 115, 157, 158, 160, 181, 199, 204, 214). Por no herir al editor, no hacía falta explicitar cómo podría contar, por ejemplo, con Cid, con Lumen o con Planeta, pero sí mencionar la posibilidad como advertencia. Como aún existía la obligación de la censura previa, Delibes añadía en su carta que, en caso de aceptar, podía remitir el original al agustino Miguel de la Pinta (en la calle Goya 87, de Madrid), pues confiaba en que lo sacaría intacto. Sin embargo, se aprecia cómo la falta de entusiasmo de Vergés había sumido a Delibes en la duda, pues en la posdata le rogaba que no iniciara la composición y expresaba sus temores respecto a la conveniencia de publicar el relato (Delibes 1964b).

Al cofundador de Destino, ciertamente, no le había estimulado la lectura, pero se apresuró a declarar en su contestación que cualquier libro del escritor era bueno, y aquel no quedaba por debajo del de *Las ratas* y se vendería bien. Además, sí había sabido entender, en el desenlace, la «fuerza oculta de una empresa mucho mayor». Por eso, le pedía en su carta del 17 de julio de 1964 que desechara sus complejos y volviera a autorizarle la edición del libro, pues de hecho estaba ya componiéndose, detalle con el que tal vez solo pretendía descartar la posibilidad de entregar el relato a la competencia y de garantizar su interés y confianza personal en él.

Al desánimo de Delibes quizás pudo contribuir negativamente el que sus hijos más pequeños, Adolfo y Camino, de cuatro y dos años recién cumplidos, sufrieran en los siguientes días del mismo mes de julio un accidente con aceite hirviendo. Delibes decía en carta de 26 de julio, escrita desde Valladolid, adonde habían acudido para curarlos, que su circunstancia personal había interferido en el relato y que veía la necesidad de escribir una segunda parte, en la que estallara la discrepancia matrimonial, acabaran de delinarse algunos tipos y Quico muriera, aunque le pedía opinión al respecto, por no saber si su propia desazón le dictaba tal idea. Vergés respondió enviándole el contrato. El 5 de agosto decía ya habían dado de alta a los niños y la familia se trasladó a Sedano (1964e), por lo que Vergés no pudo contactar telefónicamente con el escritor y le remitió otra carta para aprobar la intención de esa segunda novela en que estallara la tormenta anunciada y preguntarle si quería que en septiembre se llevara

a imprimir, con vistas a que saliera en Navidad (Delibes y Vergés 2002: 228). Dos días después, el escritor le pidió que demorara la publicación, e insistió en preguntarle acerca de esa segunda parte (Delibes 1964f). Una semana más tarde, corrigió a su editor e insistió en que esa no sería una segunda novela, sino una segunda parte, que podría escribir durante su estancia en Maryland o a su vuelta, aunque por el momento no podía pensar en ello, agobiado como se sentía por la situación familiar (Delibes 1964g)<sup>5</sup>. Pero el 5 de septiembre Delibes volvió a proponer la muerte de Quico (Delibes 1964h).

Parece que después de aquello, el asunto quedó relegado muchos años: la decisión final de viajar a Washington en septiembre, la de preparar las conferencias de allí, la sucesión de compromisos editoriales y la preocupación al comprobar cómo había quedado la cabeza de Adolfo al volver en diciembre a España<sup>6</sup> sobrepasaron al escritor.

Cuando, en el verano de 1973, autor y editor preveían sacar en breve *Las guerras de nuestros antepasados*, Delibes, que no se sentía del todo convencido con el resultado, pidió a Vergés más tiempo para arreglar algunas cuestiones técnicas. Seguramente entendiendo la prisa del director de Destino, por no desairar sus intereses le propuso publicar primero *El príncipe destronado*. Le animaba con el hecho de que estaba gustando en su entorno, según escribió en carta fechada el 22 de agosto (Delibes y Vergés 2002: 380). Ese entorno inconcreto sin duda se circunscribía a su mujer, Ángeles, que leía todo lo suyo, y tal vez también a sus hijos mayores, en cuyo juicio confió siempre, particularmente desde 1974. Y no resulta irrelevante el que precisamente estuviera componiendo aún la novela que se publicaría en 1975, porque muy bien pudo influir en algo a la hora de retomar *El príncipe destronado*. Realizó ligeros cambios, entre ellos el del título: la novela llevaba inicialmente el de *El fabuloso mundo de Quico V* (1964a) pero a su autor le pareció demasiado pretencioso, y escogió otro que, pensó, aludía mejor al contenido del relato, así que en el manuscrito original tachó aquel y lo substituyó por el definitivo.

Vergés acogió con alegría la propuesta: «Cada vez que veía esta novela en el cajón pensaba que le estábamos haciendo una mala pasada ya que la brusca decisión de no publicarla fue un poco precipitada. Yo creo que el

---

<sup>5</sup> El ingreso obligado en el hospital de la Cruz Roja (Delibes 1964c) se produjo en vísperas de una estancia comprometida en la Universidad de Maryland, cuya invitación databa del 24 de diciembre de 1963 (Rand 1963).

<sup>6</sup> La recuperación de Camino fue casi total. Apenas le quedó señal visible.

libro es tan bueno como muchos de los otros tuyos. En cualquier caso, te agradeceré me confirmes si quieres publicarlo ya que le [*sic*] daré en seguida a la imprenta» (1973a).

Antes de recibir esta carta, dirigió otra a su editor, el 31 de agosto, en la que se manifestaba animado para publicar el relato, que juzgaba «sencillo, pero de gran interés humano» (Delibes 1973a). Remitió una nueva copia el 8 de septiembre del mismo año, junto con una carta en la que reconocía haberse asombrado al releerlo, por encontrar en él, entre otras cosas, la validez del mundo de un niño de tres años. Proponía a continuación varios detalles de interés sobre el formato (Delibes 1973b). Vergés se había puesto manos a la obra y el día 18 acusó recibo de la copia y de las notas para la solapa, remitió al autor el tipo de letra con el que podría publicarse y le pidió que le enviase los dibujos de su hijo Adolfo, aunque dudaba de que el libro estuviera listo para salir a la venta en diciembre, como le había sugerido (Vergés 1973b). A vuelta de correo, el día 26, el escritor dio su opinión sobre el tipo de letra; sobre la cubierta, en la que quería que figurara una reproducción de un dibujo de su hijo Adolfo, que enviaba pasado a tinta china, así como insistía en la conveniencia de que estuviera disponible para los lectores durante el periodo navideño (1973c)<sup>7</sup>.

Las semanas previas y posteriores a la publicación de *El príncipe destronado* estuvieron cargadas de dificultades. Con el libro en las prensas, la segunda de los hijos del escritor, Ángeles, que un mes antes había sido madre por primera vez, fue arrestada junto con su marido, Luis Silió, y aunque a ella se la puso en libertad solo unas horas más tarde, Silió pasó ocho semanas en la cárcel de Carabanchel y luego se le procesó. Los Delibes removieron a todos sus contactos para ayudarle. El asunto parecía haberse resuelto ya el 27 de noviembre, aunque aún seguía detenido el 5 de diciembre, día en la que el escritor envió firmado el contrato de edición a Vergés (fechado el 23 de noviembre, 1973d), con algunas modificaciones añadidas (1973e).

Quizás no resultaron ajenos a estas circunstancias familiares, ni a las reacciones habidas tras el asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973, los conflictos en que se vería envuelta la novela antes de venderse. Impreso ya el libro, el día 26 de diciembre un informante-lector del aparato de la censura, anónimo, habría de dar una opinión con unos rasgos for-

---

<sup>7</sup> Delibes nunca ejecutó la idea surgida tras releer el relato en aquel 1973, respecto a que *El príncipe destronado* conformara el primer episodio de «Las cuatro estaciones».

males y ortográficos, por otra parte, que hablan por sí mismos. Se juzgaba obsesiva la presencia del «sexo» (se refería al órgano sexual masculino), y se señalaban al respecto las páginas 22, 60, 61 y 79, pasajes de las ediciones de Destino en que Quico formula preguntas sobre el «pito» primero a su madre, luego a su padre y más tarde a su hermano Juan. Igualmente, se estimaban «tendenciosas» las alusiones a «nuestra guerra» en las páginas 68 y 70, pronunciadas en la comida que va a ser objeto de nuestro estudio, y antimilitarista una expresión de la página 104, a saber, «¡Qué jodío chico! No piensa más que en matar, parece un general».

Los reparos no parecían suficientes para denegar la venta de la novela, pero el lector sugirió proceder a la fórmula del silencio administrativo (Anónimo 1973). Es bien sabido que tal fórmula había equivalido a una denegación cuando la censura previa era obligatoria. Pero en los nuevos tiempos de la «autocensura» se responsabilizaban las propias editoriales, dadas las posibilidades de retirar las tiradas de la venta una vez realizada la distribución, aparte de las amenazas de multa siempre en el aire.

En una entrevista con Meseguer un año después de publicarse, Delibes desveló cierto detalle: a Ricardo de la Cierva (1926-2015), no le había gustado el título, y había dicho que «[e]ste libro, empezando por el título y siguiendo por otras muchas cosas, es impublicable». Vergés le había contestado que ya estaba editado y no había pasado censura previa (véase Meseguer 1974: 21). No cabe concluir que el anónimo informante-lector fuera el propio director general de Cultura Popular y presidente del Instituto Nacional del Libro Español<sup>8</sup>, y solo se sabe de cierto, según el mismo Delibes, que tras arduas conversaciones las autoridades se avinieron a respetar el título y la discusión sobre la guerra que mantienen los padres en presencia del niño. Lo que de ningún modo se admitió, a pesar de las protestas de Vergés, fue la comparación establecida por Femio entre Quico y un general, y que hoy puede leerse en el informe citado en el párrafo anterior.

Aunque el libro estaba ya en manos de los distribuidores, como todavía no había llegado a las librerías, solo se recogió la edición y no se secuestró, ni se vieron sometidos a juicio editor y novelista (Delibes y Sobejano 2014:

---

<sup>8</sup> Ricardo de la Cierva ostentaba el primero de tales cargos desde solo tres meses antes (Franco 1973: 19493) y, paradójicamente, a finales de octubre de 1974, esto es, poco antes de realizarse la entrevista, había dimitido en señal de solidaridad con Pío Cabanillas, cuando este fue destituido por Carlos Arias Navarro. La publicación de su cese en el BOE como presidente del Instituto del Libro se verificaría después (Sánchez-Ventura 1974: 1593).

103). En resumidas cuentas, si Vergés había anunciado a Delibes que la novela habría de venderse a doscientas pesetas porque el incremento de los costes y el quince por ciento que percibía el autor así lo exigían, tales costes habrían de dispararse por la obligación de modificar la página 104. Ante la negativa de los operarios a ocuparse del cambio, esta tarea la realizó, según Vergés, una buena señora que aceptó llevarse a su casa los diez mil ejemplares e ir sustituyendo en ellos la página en cuestión por la nueva, pacientemente, ejemplar por ejemplar. Así, hasta avanzado el mes de enero no pudo concluir el trabajo (Vergés 1974a). En la respuesta de Delibes a su editor, anotó que quizás viendo lo ocurrido habría que hacer pasar los siguientes libros por la censura previa (Delibes 1974a), aunque desde 1966, sin embargo, como es bien sabido, no era obligatoria<sup>9</sup>.

Con todo, la novela inmediatamente empezó a proporcionar alegrías a autor y editor: el 2 de febrero Delibes estaba muy contento con la acogida recibida, tanto en la revista *Triunfo* (revista cultural ajena a los dictados del régimen y con frecuencia en oposición con él), como por parte de Francisco Umbral (1974b). En la misma fecha, Rafael Lapesa escribió una carta a Delibes en la que elogió el experimento narrativo y, quizás por primera vez, alguien se refirió a esa «guerra de papá», que acabaría dando título a la adaptación cinematográfica y que, en sus palabras, todavía envenenaba la vida familiar (Lapesa 1974).

La recepción, aún no contabilizable en ventas el día 4 de febrero (Vergés 1974c), quedaría clara en seguida, pues a primeros del mes siguiente Vergés ya pensaba en una segunda edición de, por lo menos, tres mil o tres mil quinientos ejemplares, según el cupo disponible (Vergés 1974d). Por su parte, Meseguer se haría eco de que en seis meses se habían vendido veinte mil (1974: 20). El ascenso de las remuneraciones anuales alcanzadas por Delibes tendría que ver con el éxito asombroso de esta obra (Vergés 1975a), un éxito que al editor se le hacía incomprensible todavía el 19 de septiembre de 1975, y por el que reconocía la necesidad de ser más humilde (Vergés 1975b).

La Fundación del escritor conserva una serie de misivas de distintos críticos, académicos y profesores universitarios, todas ellas elogiosas, como cabía esperar: «No se sabe qué admirar más, si la exactitud de la observa-

---

<sup>9</sup> Sobre los efectos económicos de no haber pasado censura previa y las consecuencias de haber de arreglar esa última página mencionada (la 104) escribió Vergés a Delibes el día 24 de enero de 1974 y el 25 de enero el autor en otra carta también se refirió al particular.

ción, la capacidad para edificar un mundo en torno a un punto que parece débil e insignificante, o tu acreditada y prodigiosa capacidad idiomática», decía Lázaro Carreter (1974). Los tres ingredientes, sin duda, conforman en cierta medida aciertos en la novela, si bien más que construcción de un mundo parece revelarse este a través del intermediario infantil y sin conciencia de su protagonista. Por su parte, Jiménez Lozano encontró muy bien reflejados los modos de las distintas generaciones y las opiniones opuestas respecto a la Guerra Civil. Aunque reconocía que las técnicas le importaban menos, y solo se justificaban por el resultado, también entendía que en esta novela no sobraba nada (1974).

La historia de las ediciones y de los emolumentos cobrados por los derechos de esta novela constituiría en sí misma un curioso estudio, y la de su versión cinematográfica al frente de Antonio Mercero no lo sería menos (García Domínguez 2020: 531-535). Baste con unas pocas notas extraídas de la correspondencia del escritor: el 28 de agosto de 1977, se mostraba satisfecho ante Vergés del prodigio de expresividad que era el niño elegido por el director para dar vida a Quico, y pensaba en un relanzamiento de la novela a este propósito, porque, además, la película había sido seleccionada para representar a España en el festival de San Sebastián, así que se haría una nueva edición de veinte mil ejemplares (1974b). El 12 de septiembre, en efecto, se presentaría, y en octubre estaría en todos los cines de España (1974c). El 28 de noviembre, con motivo de haber estado en Barcelona para operar nuevamente a su hijo Adolfo de los problemas capilares que arrastraba desde que se quemara en 1964, Delibes escribió que había podido observar con satisfacción que la cola para entrar a ver la película daba la vuelta a la manzana, pese a llevar ya dos meses en la cartelera, y el éxito pervivía en 1979, según se lee en otra carta (1979).

#### 4. PABLO INFANTE Y SUS RELACIONES FAMILIARES, COMO MICROCOSMOS DEL MACROCOSMOS SOCIAL ESPAÑOL

El padre de Quico ha sido uno de los personajes más mencionados en los estudios alusivos a esta novela, tanto por su participación en el bando nacional durante la guerra, de lo que sigue enorgulleciéndose, por estimar que aquella fue «una causa santa», como por su ideología, de índole semejante a la de la protagonista de *Cinco horas con Mario*, y también por la confrontación con su mujer (Pauk 1975: 234; Díaz y Landeira 1980: 678). De interés son dos apuntes de Santos Sánchez-Barbudo sobre cómo espera

que se le atiende cuando vuelve cansado de trabajar, o su actitud cariñosa con Quico (2005: 45, 48).

Faltan, sin embargo, análisis más exhaustivos sobre el conjunto de aspectos que le confieren auténtica humanidad, aquellos por los que el autor, en unas breves páginas, supo elevarlo por encima de una simple caracterización tipológica y prototípica, o logró sortear el maniqueísmo de ofrecer solo puntos negativos en él como representante de un grupo social o como símbolo de una instancia del poder, por mucha tendencia que hubiera en él a la caricatura, según se recoge en el capítulo de este volumen firmado por la profesora Freire. Tampoco se ha examinado con suficiente pormenor la técnica con que aparece retratado en sus relaciones con los otros miembros de la familia, ni las diferencias entre el personaje novelesco y el cinematográfico.

En términos semióticos, Delibes acierta plenamente en la síntesis obtenida a partir de la configuración sintáctica de las escenas, gracias a las cuales el personaje cuenta con ocasiones suficientes, pese a su esquematismo y brevedad, para mostrar lo esencial de su biografía, su mentalidad, sus principios ideológicos y su «universo del discurso», así como la imagen que tiene de sí mismo y de los demás, sus expectativas y sus frustraciones. Todo queda patente, además, de modo externo, a través de las relaciones verbales y no verbales con cada uno de los miembros de la familia, sin acceso alguno a la conciencia del personaje, lo que supone una dificultad técnica añadida y resuelta con acierto. Cuando salga de la casa después de comer para volver a su trabajo, el lector de la novela y el espectador de la película habrán obtenido sendas imágenes, en cierta medida coincidentes, aunque también disímiles en algunos puntos.

#### *4.1. Retrato visual de Pablo Infante*

El narrador evita el recurso clásico de pergeñar una descripción física para procurar una imagen visual completa de Pablo y, de acuerdo con la práctica impresionista, pero también con la del naturalismo literario, no va más allá de una barba que pincha a Quico, unas aletillas de la nariz que se mueven como consecuencia del enfado o una voz que si parecía «en un principio reservadamente autoritaria, era ahora dura y contundente como la de un general» (Delibes 1973f: 60), y que, como puede observarse, se refiere más a la entonación que a su timbre. Respecto a su indumentaria, se menciona un abrigo y un sombrero que el personaje se quita después de saludar a Quico y se pone cuando se marcha a trabajar después de la comi-



da (Delibes 1973f: 58, 76). Uno y otro no se presentan en la adaptación cinematográfica, quizás porque el cambio en la moda había desterrado del todo el sombrero y se había modificado sensiblemente el corte de los abrigos, y sin duda se pretendía situar la acción en un momento más cercano al espectador. Facilitó esta eliminación el cambio de fecha de desarrollo de los sucesos, pues en la novela ocurren el martes 3 de diciembre de 1963 y en la película se sitúan un día cualquiera de marzo de 1964 (Mercero 1977: 1'53").

Otros aspectos de la fisonomía del personaje silenciados en la novela se precisan en la versión cinematográfica merced al actor y el modo de caracterizarlo, y contribuyen también a crear una imagen de padre de familia reconocible en la época. La elección de un Héctor Alterio de barba afeitada y pequeño bigote muy habitual en los años cuarenta, similar al que se aprecia en el general Francisco Franco en las fotografías de esos años, servía para relacionarlos en la imaginación del espectador. Igualmente, en algunos fotogramas durante el almuerzo, el actor en sus evocaciones de la guerra y de su situación laboral eleva la mirada y el rostro (Mercero 1977: 35'45"-35'49"), en un tipo de pose muy característica de retratos de fascistas, como algunos del propio duce o de Ramiro Ledesma Ramos, por poner algunos ejemplos.

En la novela, no se especifica otro atuendo del padre, pero en la adaptación audiovisual el actor llega a la casa vestido con un traje gris de lana que parece de mezclilla, cuyos listones de gris más oscuro lo distancian del propio de un uniforme, pero aun así se entendía como símbolo de autoridad y de formalidad, y asimismo en la época se asociaba con determinados empleos y ocupaciones de cierto rango o consideración social. Acude al comedor sin quitarse ni la chaqueta, ni la corbata, detalle que se silencia en la novela, pero en la versión audiovisual contribuye a sugerir que mantiene en su familia el mismo rol de autoridad ejercido fuera de ella.

Tal formalidad, con todo, podría guardar correspondencia con el buen uso de los cubiertos en el relato. Pese a esto, en la novela tal forma de comer no supone señal de autoridad o de formalidad, sino solo un síntoma de la buena educación adquirida, cuando el narrador especifica que «Papá mondaba delicadamente una naranja auxiliándose del tenedor y del cuchillo, sin tocarla con un dedo» (Delibes 1973f: 67). En la versión cinematográfica no se ve su modo de comer el postre, pero sí, por ejemplo, puede apreciarse cómo sujeta adecuadamente la botella para servirse el vino, no tomándola por el cuello, sino por su parte más ancha (Mercero 1977: 30'57"-31'59").

#### 4.2. *Las relaciones manifiestas entre Pablo Infante y su familia*

Miguel Delibes no especificó en qué orden se colocaban los personajes durante el almuerzo alrededor de la mesa. Solo cabe entender que al lado de la madre, no se sabe si a su derecha o a su izquierda, se encuentra Quico, puesto que ella se encarga de darle de comer y le amenaza repetidamente con coscorriones.

En la versión cinematográfica, la organización de los comensales no podía quedar en blanco. Había que tomar una determinación al respecto, y se optó porque marido y mujer ocuparan las cabeceras más estrechas de una mesa rectangular, de acuerdo con una disposición inglesa que se convierte en simbólica, por el enfrentamiento que protagonizan.

El director sentó al resto de la familia según el grado de cercanía emocional respecto a uno u otro progenitor, y no conforme a normas de etiqueta, de manera que las posiciones suponen señales intencionales. Así, a la derecha del padre no se ve a su hija mayor, como indicaría el protocolo inglés esbozado tanto por el uso de las cabeceras como por la formalidad que preside el vestuario de los padres: con el traje del padre se corresponde una falda gris azulada con chaleco de tejido similar aunque algo más claro en la madre, y una elegante blusa blanca vaporosa y con caída, aunque también opaca, y con lazada al cuello. Por su parte, el uniforme de doncella de Vítora para servir la mesa, distinto del usado para otras tareas domésticas, incide en la misma formalidad, aunque pareció procurarse una imagen más espontánea eliminando en ella el uso de guantes y cofia.

Marcos y Juan, para quienes su padre sigue siendo un héroe, arrebatan los puestos de honor a su hermana, mientras que ella se encuentra en el lugar más desairado, el del medio, y ni siquiera entre los dos hermanos más cercanos a ella en edad, sino entre los dos más pequeños. Tampoco el hijo mayor se sienta a la derecha de su madre, sino a su izquierda: el lugar de honor protocolariamente hablando lo ocupa Quico, aunque si la razón es poder darle de comer y siendo diestra y no zurda la madre, más adecuado sería colocarle en el otro lado. Pero igualmente, esta posición puede constituir también una señal de que los puestos reproducen afectos.

##### 4.2.1. La relación de Pablo Infante con su hijo pequeño Quico

La primera aparición de Pablo Infante en la novela no puede sino resultar favorable: del hecho de que su hijo pequeño salga corriendo a abrirle la puerta y le hable con espontaneidad cabe inferir la relación de afecto y

confianza que fluye entre ambos. En esta relación entre Pablo y Quico, se ostentan unos principios que se trasladan también al terreno educativo, de los que el padre apenas se aparta y de los que se diseminan los ejemplos a lo largo del relativamente breve pasaje en que el cabeza de familia se encuentra en la casa, esto es, aproximadamente una hora del día de Quico y apenas un diez por ciento del total del relato.

Pablo, según entra por la puerta y antes de que Quico pueda reaccionar y saludarle como le ha dicho Vítora que haga, le levanta por las axilas y le besa aún con el abrigo puesto. En la versión cinematográfica, el niño sí acierta a decirle, mientras se acerca corriendo: «Hola, Papá, hoy no me he hecho pis en la cama», mientras el cabeza de familia, que llega sin abrigo, deja la cartera en un aparador y le alza hasta su altura. Este gesto resulta coherente con la pregunta que le hace: «¿Qué dice el hombre?» (Delibes 1973f: 58; Mercero 1977: 29'02"-29'08"). El padre no se agacha hasta la altura de Quico para hablarle, sino que le levanta a él para mirarse ambos frente a frente. De modo análogo, en ese momento no se dirige a él exactamente como a un niño, sino conforme a lo que será, un hombre. Su estilo de educación presenta en este pasaje una de sus marcas, consistente en impulsar al niño hacia la madurez tirando de él hacia el futuro.

A continuación, señala el narrador, Pablo «finge» interesarse por lo que le cuenta Quico, aunque no insiste en preguntarle detalles ni le da mayor importancia, e incluso solventa la verborrea del niño cortésmente pero al mismo tiempo de modo cortante: «Son tantas noticias juntas que no me das tiempo de digerirlas» (Delibes 1973f: 59; Mercero 1977: 29'17"), tras lo cual parece quedar implicado un «No me cuentes más cosas, que no puedo con ellas (o, en realidad, no me importan)», cosa que parece entender Quico, porque se calla. En la versión audiovisual, el actor añade a esta frase una risita y unas cosquillas al niño, aún en sus brazos, adecuadas para aminorar la carga negativa de la réplica: proporcionan la imagen de un padre afectuoso, al tiempo que indican cómo ese afecto se distancia del mimo por no llevar aparejado el prestar atención a menudencias. Así, el padre enseña al niño a inhibirse y no repetir las en ocasiones sucesivas.

Actitud diferente en cuanto a la manera de tratar y, por tanto, educar a su hijo manifiesta Pablo, aparentemente, cuando entra en el baño y, tras él, Quico quiere enterarse por sí mismo de si es correcta la hipótesis generada aquella mañana respecto a la diferencia entre niños y niñas, y entre niños y adultos varones. Entonces, la excusa del padre para no satisfacer su curiosidad se resume en «Eso no se mira, ¿sabes?» y «Eso no les importa a los niños» (Delibes 1973f: 61; Mercero 1977: 30'00"-30'05"). En este mo-

mento, Pablo mira a su hijo desde arriba, desde su propia altura, y le trata como a niño que es. Emplea, además, fórmulas impersonales e indirectas, que sirven para hacer saber principios generales, no particulares, y por tanto no destinados a Quico en exclusiva. Así pues, en todo lo relacionado con la cuestión sexual, el padre adopta la postura tradicionalmente empleada en España, la de la ocultación en todas las épocas de la vida y la de evitar el interés por el asunto durante la infancia, como pueden acreditar cuantos vivían antes de la transición democrática (por ejemplo, véanse los recuerdos de Isabel García Lorca 2002: 120). Por eso, Pablo se asombra de la réplica de Quico, cuando le asegura haber oído a su madre decir que «tú no tienes pito», y no recrimina a su mujer por la frase en sí (que en el siglo XXI, en nuestra cultura, adquiere un sentido completamente distinto), sino por el hecho de mencionar siquiera el tema, como dejando claro que eso queda fuera del guion establecido.

En dos ocasiones más el padre hallará motivo de confrontación respecto a la manera de conducirse su mujer con Quico. También en estos casos, Pablo parece ajustarse al criterio de tratar al niño más de acuerdo con lo que será que con lo que es en ese momento: los adultos calibran libre y autónomamente la conveniencia de comer o no, y el padre es partidario de depositar la misma confianza en el niño; de modo semejante, también juzga adecuado dejarle libertad para servirse de una mano o de otra en las actividades que haya de realizar. Por eso aconseja y recrimina a su mujer cuando ella se queja al respecto: «Déjale, qué manía de forzarle, cuando sienta hambre, ya lo pedirá» (Delibes 1973f: 63; Mercero 1977: 32'01"), y evoca una máxima de su propio padre: «Mi pobre padre decía que el zurdo tiene más corazón que el diestro, pero los diestros les corrigen porque no consienten que nadie tenga más corazón que ellos. Eso decía» (Delibes 1973f: 66; Mercero 1977: 33'56"-34'05").

Por otra parte, en cuestiones no sexuales, Pablo no parece preocuparse en absoluto por hablar con comedimiento delante de sus hijos, ni siquiera ante Quico, ni por edulcorar unas opiniones sobre materias cuyo sentido puede confundir a personas aún poco formadas. Ni siquiera parece procurar dominar su temperamento. Por el contrario, exhibe sus ideas tal cual las cree, sin matices, lo que significa, nuevamente, tratarles como a adultos, y, asimismo se comporta según le dicta su emotividad. En esta cuestión se presenta una enorme divergencia entre los cónyuges, pues Mercedes, su mujer, manifiesta mayor cuidado por tratar a cada hijo conforme a sus años. Así, si su marido reprueba que obligue a comer a Quico o intente corregirle su zurdera, ella, por su parte, le reconviene indirectamente, y

contesta al reproche de antes de comer en una forma de desquite, con un «en esta casa son muchos los que dicen cosas inconvenientes. Luego nos extrañamos de que los niños hablen lo que no deben» (Delibes 1973f: 72; Mercero 1977: 37'46"-37'50") como añadido a la réplica dada respecto a la anécdota del «pito», sobre que si cerrara la puerta del baño, su hijo no podría entrar a averiguar qué hay (Delibes 1973f: 61; Mercero 1977: 30'17"-30'21"). Esto, desde luego, que a la propia Merche se le ve poner en práctica (Delibes 1973f: 57; Mercero 1977: 28'27"-28'39"), significa también advertir que si se tiene la intención de mantener oculto todo lo referente a la sexualidad, deben también ponerse todos los medios.

Solo al final del pasaje Pablo sí se agacha para hablar a Quico. Antes de salir para volver al trabajo, se detiene al verle llegar hasta él y le indica: «Ve y dile a tu madre que se vaya a freír puñetas. Hazme este favor, hijito» (Delibes 1973f: 76).

Se ofrecen, por tanto, indicios de tres intenciones comunicativas distintas: cuando aúpa a Quico, le pide información, procura una comunicación por parte de él; cuando le mira desde arriba, formula reglas generales, y cuando se abaja hasta la altura del niño, pretende transmitirle con claridad un mensaje para que sea capaz de asimilarlo y repetirlo. Tales posturas se corresponden bien con las actitudes y principios ostentados y manifestados por el señor Infante verbalmente entre las dos y las tres de la tarde y suponen, por tanto, aciertos por parte del autor.

En la versión cinematográfica, el trato que se percibe en la relación de Pablo con Quico ofrece el lado más simpático del personaje: se añaden respecto a los presentes en la novela varios detalles cariñosos hacia él, como cuando, tomando el café, deja la tacita en el plato para levantarle con cuidado y cambiarle de sitio (1977: 38'10"), y cuando se acuclilla y le toma por los bracitos al despedirse con un beso dulce y tierno que no aparece en la novela.

Pablo parece reservar para Quico lo mejor de sí. A él le dedica la mayor consideración durante su tiempo en la casa, e indulgencia en todo lo que no choca frontalmente con alguna norma entendida como superior. En cambio, su mujer le exaspera.

#### 4.2.2. La relación marital

Tras la discusión conyugal, en la novela el niño nota demudado el rostro de su padre cuando se vuelve a él después de ponerse el abrigo y el sombrero antes de irse a trabajar, y no se indica que le bese tras el encargo,

sino que la situación se resuelve con la violencia del portazo cuando sale definitivamente, y que suena «como el estallido de un cañón» (Delibes 1973f: 76). En la versión cinematográfica, en la lentitud con que Héctor Alterio habla a Quico, en el modo de detenerse, en el modo de contener su ira y volver a cerrar con cuidado la puerta que ya había abierto para irse, para luego acuclillarse y pronunciar con estudiada lentitud la consigna, sin olvidarse de besar cariñosamente a Quico (Mercero 1977: 40'15"-40'25"), sí demuestra un autocontrol del que parecía incapaz en los estallidos anteriores, particularmente en aquel con que concluye la comida, «el plato que arrojó Papá por encima de su cabeza planeaba ya hacia el salón...» (Delibes 1973f: 70).

En la adaptación, también en este caso, la violencia queda aminorada al mostrar solo el rostro asustado de Mercedes en un plano medio y, en los siguientes fotogramas de la cámara en su recorrido a un plano más largo y general partiendo de ella, el resultado de haber tirado la servilleta en la mesa y de haberse vertido el vino de su copa, detalle este que solo se aprecia cuando la cámara pasa al plano largo de la mesa completa después de solo cinco segundos, con lo cual quizás ni siquiera podrían verse veintiocho fotogramas con tal resultado, aparte de que la atención del espectador puede no concentrarse en el detalle de la parte del mantel ocupada anteriormente por Pablo, sino en los integrantes de la familia aún sentados a la mesa (Mercero 1977: 36'50"-36'55"). Esa merma en los arrebatos de furia de Pablo muy probablemente tenga que ver con la indicación de las normas censorias, que siguieron funcionando hasta 1978, esto es, hasta un año después de estrenarse esta película. Según la norma duodécima, se prohibirían las escenas de brutalidad y, según la vigesimoquinta, dedicada al cine para menores, se admitirían las escenas de violencia con tal de que el tratamiento no fuera demasiado realista, detallado o cercano en época o lugar al espectador (Fraga Iribarne 1963: 3929-3930).

En cuanto a la cólera de Pablo, procede de que, en una hora escasa, advierte varios síntomas de que su mujer, Merche, no se comporta como él cree que debería: aparte de descubrir indicios de que no educa a los hijos conforme está previsto o como él considera adecuado, obtiene pruebas de que no le apoya a él en la transmisión de sus valores e ideas esenciales, e incluso le cabe sospechar que les inculca otros distintos; también se siente poco respetado por no notar en ella admiración alguna hacia sus acciones en una guerra en la que habría podido morir, como tampoco advierte suficiente estima por el esfuerzo con que él contribuye a la subsistencia familiar. Servirle un *whisky* cuando lo pide u ocuparse con la ayuda del servicio

de la organización de la casa y de que la comida esté a punto cuando él llegue no basta para salvar la distancia entre su imagen de una esposa ideal y la de la mujer real con la que está casado.

Como se mencionó anteriormente, Pablo se extraña de lo que cree que su mujer le ha dicho a Quico: «¿Qué tonterías le dices al niño de si yo tengo pito o no tengo pito?», porque eso no se ajusta a la consigna de «ocultación» antes citada, y de ahí que siga reprendiendo indirectamente a su mujer, como hablando consigo mismo: «Mira qué cosas se le va a ocurrir decir al niño. Habrase visto disparate semejante» (Delibes 1973f: 61), y aún sigue dándole vueltas al sentarse a la mesa en la versión cinematográfica, donde el actor añade: «No me cabe en la cabeza; no lo comprendo, la verdad» (Mercero 1977: 30'33”).

En esa vuelta a casa, este es el primer detalle que le contraría de Mercedes. Tal vez si no se hubiera producido durante la comida ninguna discrepancia más, habría mantenido una calma que parecía venir buscando a casa, pues según el narrador se arrellana en un sillón antes de comer, con un *whisky* y un *glace* (hielo). Pero el segundo y el tercer motivo de discordia aparecen casi inmediatamente, a propósito del comentario de Marcos sobre el avión derribado y la pregunta de corroboración sobre cómo quedan las víctimas de las bombas atómicas. La conversación entre los varones de la familia gira en torno a un tema de actualidad y de interés informativo. En ella comparten sus respectivos conocimientos, pero Mercedes les interrumpe y propone otro tema. El engarce de las conversaciones permite conocer dimensiones nuevas de los personajes distintas de las observadas hasta ese momento.

En la novela, Pablo Infante adopta una postura algo diferente de la que se verá luego en la versión cinematográfica cuando sus hijos le invitan a intervenir a propósito de los cadáveres víctimas de las bombas atómicas: «Marcos adujo que no, que como de esponja, y buscó la corroboración de Papá y Papá dijo que tenía entendido que más bien como de piedra pómez» (Delibes 1973f: 62). Aunque la intermediación del narrador y el estilo indirecto impiden precisar el conjunto de elementos que confieren una actitud concreta, las expresiones «tener entendido» y «más bien» apuntan hacia cierta postura dubitativa y asimismo hacia cierta restricción mental para presentarse como autoridad en el caso, papel que le había conferido su hijo Marcos. Con sus palabras, en las que queda reflejada una doble duda a través de las expresiones «tener entendido» y «más bien como», el padre demuestra preferir reconocer la verdad, aunque eso suponga dejar en evidencia los límites de su cultura, y no simular convicción por intentar

mantener ante su familia una imagen de experto en temas bélicos. De esto puede inferirse tanto modestia como honradez intelectual de fondo.

Por el contrario, Héctor Alterio adopta un aire y tono de suficiencia cuando sonrío con indudable gesto de satisfacción ante la pregunta de Marcos y ante su propia respuesta, con la cual zanja la cuestión como juez que dirime un asunto para, a continuación, mandar al hijo menor que le pase el pan (Mercero 1977: 30'55"-31'01"), detalle que no aparece en la novela y que contribuye en la creación de esa imagen de arrogancia y engreimiento, como también la manera en que el actor levanta repetidamente la barbilla al hablar (Mercero 1977: 34'05"-40'25"). Como alguien cuya competencia en la materia supera a la de cualquier otro, frente a las consideraciones que sus hijos han oído a sus profesores, él dictamina: «Sí, han oído campanas», y seguidamente aclara, después de rascarse la ceja derecha, lo que supone una rectificación de las enseñanzas colegiales: «En realidad, las víctimas de las bombas atómicas se convierten en algo parecido a la piedra pómez», frase que concluye con una amplia sonrisa de labios cerrados mientras se sirve una copa de vino (Mercero 1977: 30'34"-30'41").

Es entonces cuando su mujer interviene «muy seriamente» para afejar el tema de conversación con una pregunta retórica, de nuevo expuesta por el narrador en estilo indirecto: «si no podían cambiar de conversación» (Delibes 1973f: 62), a lo que en la versión cinematográfica añade «¡Qué barbaridad!» (Mercero 1977: 31'05"), como si le resultara pesado por excesivo el tiempo dedicado a aquello. El asunto, sin embargo, se entiende como de sumo interés para el padre, por su conexión con las guerras y, en general, con la situación mundial. De este modo, la madre no solo ostenta unos intereses opuestos a los de su marido —de lo cual este puede deducir que también influirá en el ánimo de sus hijos de manera diversa—, sino que con sus palabras puede hacerle sentirse a Pablo desautorizado por ella en cierta medida.

Vienen a añadirse numerosas inferencias a partir del tema que Merche propone en sustitución del de las bombas: de un asunto de alcance internacional, ella pasa a algo anecdótico, como es el de una boda de personas sin gran trascendencia social. Por añadidura, se trata de un casamiento desacertado a juicio de Pablo, según cabe inferir de su pregunta retórica, «¿Con ese pelagatos?», en que se vale de una expresión de connotaciones negativas cuya atribución no parece entender ella, «que por qué pelagatos». Pablo responde con una frase hecha muy usada en la época, «no tiene oficio, ni beneficio» (Delibes 1973f: 62), lo cual supone censurar el enlace con un novio carente no solo de trabajo, sino incluso de formación para trabajar, y además de dinero heredado que compense esas otras faltas.



De este modo, se observa cómo Pablo parte de un presupuesto implícito que formaba parte del imaginario colectivo y de los valores transmitidos por el régimen franquista referentes a la laboriosidad masculina, según los cuales solo si un hombre contaba con medios para mantener a la futura familia merecía consideración a la hora de pretender contraer nupcias, pues en gran parte en ello estribaba su autoridad (véase Agulló Díaz 1999: 251). En la versión cinematográfica, Héctor Alterio prolonga su intervención con un repetido cabeceo afirmativo, como si previera aquella situación o entendiera algo más allá de ella (Mercero 1977: 31'11"-31'20"). Por otra parte, los guionistas «corrigieron» en cierta medida al autor, pues es Quico quien pregunta «¿Qué es pelagatos?», como si les hubiera parecido injustificada la extrañeza de Merche, por conocer al novio y su situación económica.

No obstante, la réplica de esta, «se quieren y ya es bastante», constituye suficiente motivo para ofender o herir a su marido: el amor que enarbola como fundamento esencial e incluso suficiente en el matrimonio significa minusvalorar o al menos situar en segundo término el esfuerzo por satisfacer las necesidades pecuniarias anejas a toda familia. En consecuencia, también implica subestimar los afanes de Pablo e incluso arrojarle a la cara que su propia situación conyugal se encuentra por debajo de la de los novios: se sobreentiende que ambos, Pablo y Merche, son conscientes de cómo el amor entre ellos ha ido rebajándose con el paso de los años y con las diferencias en el sentir y en el pensar.

Además, esta postura por parte de Mercedes podrá influir en los hijos, por presentarles como admisibles una concepción del matrimonio y del rol masculino que Pablo juzga erróneos, y por proyectar sobre ellos una imagen de cabeza de familia que no solo le parece degradada, sino que serviría para rebajar la de él mismo ante los demás.

Quizás por eso el padre, en la novela, reflexiona unos segundos antes de volver a intervenir. De lo dicho por su mujer, fácilmente colige que esta piensa igual que Dora Diosdado, la novia. Y, dando un salto mayor, infiere que muchas mujeres opinarán con la misma falta de previsión y de realismo. Más aún, quizás se agolpan en sus recuerdos otras situaciones de índole similar en algún sentido, y la conclusión oída de labios de su padre al respecto. Pablo renuncia a explicar lo insensato de creer que con el amor basta para fundar una familia. Su espíritu combativo, al sentirse atacado o insultado, le sugiere como táctica un contraataque que no por indirecto, aparentemente orientado a la novia y, además, atribuido a otra persona, deja de captar Merche, cuando amplía el campo de la pretendida diana con la generalización implícita:

Papá permaneció unos segundos como expectante y al cabo dijo:

—Ya sabes lo que decía mi pobre padre.

—¿Qué? —dijo mamá.

—Mi pobre padre decía que las mujeres son como las gallinas, que les echas maíz y se van a picar a la mierda (Delibes 1973f: 62).

En la versión cinematográfica, el padre añade «y tenía mucha razón» a su preludio, con lo cual generaliza la opinión del abuelo y se convierte también en responsable del chiste sexista, habida cuenta, además, de que el actor deja un momento de comer y hace girar su alianza de casado (Mercero 1977: 31'24"-31'35").

En el relato, «los niños» lo secundan con sus carcajadas. No se indica si el padre participa de la hilaridad, pero en la adaptación la risa irrumpe sin poder controlarla y le impide pronunciar con total nitidez la última palabra. Esto claramente supone un incentivo o un ejemplo respecto a la reacción esperable por parte de quienes le escuchan. En la adaptación, sí queda claro quiénes se ríen: Agustín Navarro, en su papel de Marcos, lo hace con notorio entusiasmo, y su cuerpo incluso da un pequeño salto en la silla, como celebrando lo ocurrente o inesperado del chiste. A Eugenio Chacón (Juan) se le ve reír en un plano medio, mientras su hermana, a su lado, mira en una y otra dirección sin compartir el regocijo. Por su parte, el hijo mayor, Pablo, apenas sonríe con cierto apuro o compromiso. Finalmente, cuando los demás se han callado, se oye la risa extemporánea de Quico, indicativa de no haber comprendido el sentido de la frase (Mercero 1977: 31'35"-31'43"). Luego demostrará que ha percibido cómo a continuación de la palabra «mierda» se han producido las carcajadas, de modo que procura concitar también él la atención pronunciándola (Delibes 1973f: 64).

No cabe colegir de esas risas si suponen una reacción a lo inesperado del símil o una forma de convenir con la idea transmitida, pero en cualquier caso trae consigo una reprobación no ya de la postura de Merche adoptada respecto al tema de la boda, sino de cualquier idea proveniente de ella, como mujer que es, y de sus gustos y preferencias. Pablo se ha vengado: si se sintió desautorizado o minusvalorado por su mujer, ha encontrado el modo de desautorizarla más aún, y no solo a ella, sino a todas las mujeres, por el hecho de serlo; y si lamentó el giro de la conversación, desde las armas de guerra hacia las bodas, se ha desquitado también, como si la situación trajera consigo la conclusión de que «les ponemos a las mujeres en la mesa el maíz del conocimiento y se van a picar a las tonterías e insulseces».

Pablo se alza con la victoria en esta primera disputa, pues su mujer «frunció la frente y se le vio muy bien lo azul de los párpados entre los limones...» (Delibes 1973f: 62), para, a continuación, desviar su atención hacia Quico, en quien acaba descargando el enojo generado por el comentario de su marido: «Mamá le arrebató violentamente el tenedor de la mano...» (Delibes 1973f: 63).

Se trata del clímax de la conversación, porque la divergencia de pareceres entre los padres se equipara, de modo explícito por parte del hijo mayor, a la habida en la ONU respecto al Congo, en vísperas de que terminaran de retirarse del país las tropas enviadas (véase, al respecto, el estudio de House y el capítulo de la profesora Romero en este mismo volumen). Merced a la técnica empleada, que podría denominarse de «diálogos cruzados», aparecen trenzadas dos conversaciones, una de ellas habida entre los hijos mayores Pablo, Mercedes y Marcos, y la segunda entre los cónyuges, y la idoneidad de algunas de las intervenciones para ambos diálogos propicia formalmente las analogías:

Quico mordisqueó sin ningún entusiasmo. Dijo Mamá:

—Este chico me tiene aburrída.

—¿Qué pasa? —preguntó Papá.

Y Marcos le dijo a Pablo:

—Tengo que hacer una composición sobre el Congo y la O.N.U.

Mamá dijo:

—¿No lo ves? No hay manera de hacerle comer.

Dijo Merche:

—¡Vaya fácil!

—Sí, fácil —dijo Marcos.

Papá le dijo a Mamá:

—Déjale, qué manía de forzarle, cuando sienta hambre ya lo pedirá.

Pablo aclaró:

—Lo del Congo es como Papá y Mamá; si nos peleamos nosotros, nos separan, pero si se pelean ellos, hay que dejarles.

—Y si no la siente, que se muera, ¿verdad? Es muy cómodo eso. Los hombres todo lo veis fácil. —Se volvió a Quico—: ¡Vamos, traga de una vez!

Quico tragó estirando el cuello, como los pavos. Dijo mirando a Pablo:

—¿Se pegan Papá y Mamá? (Delibes 1973f: 63-64).

Pablo ha encontrado inmediatamente una nueva ocasión de enfrentarse a su mujer y de desacreditarla para remachar su desquite, y en seguida hallará otra más. Con independencia del programa de educación implícito en sus palabras, la insta a dejar en paz a Quico y no forzarle a comer, porque

«cuando sienta hambre ya lo pediré» (Delibes 1973f: 63), y más adelante, respecto a la zurdera de Quico, reprochará a Merche el modo de enseñarle: «Le asfixias la personalidad», y blandirá una idea sobre tal zurdera que otra vez apoyará en la autoridad paterna, en contradicción con la conducta de su mujer: «Mi pobre padre decía que el zurdo lo es porque tiene más corazón que el diestro, pero los diestros les corrigen porque no toleran que otros tengan más corazón que ellos, ya lo sabes» (Delibes 1973f: 66).

Esa doble evocación de la figura del abuelo se encuentra en consonancia con el respeto a la autoridad y particularmente a los padres como valor esencial transmitido en el franquismo (Mayordomo Pérez 1999: 18). Al mismo tiempo, con esta afirmación, Pablo demuestra a su mujer que su anterior forma de desdenar el tema del matrimonio no proviene de la falta de sentimientos y de emociones, o del desprecio por ellos, sino de situarlos donde corresponde. En la versión audiovisual, su modo de levantar la barbilla al concluir el aserto denota su convicción de la propia ventaja respecto a Mercedes.

Pero la reflexión o recuerdo del padre se contrapone a las enseñanzas escolares de Juan, según el cual, «el fraile dice que escribir con la izquierda es pecado» (Delibes 1973f: 66). En la novela, los padres guardan silencio, lo cual podría constituir un ejemplo del respeto debido a los profesores, a cuya autoridad los padres entendían que no debían oponerse. En situaciones como esta, en que las ideas entraban en contradicción, podía crearse cierta tensión difícil de resolver. En el relato, se opta por el silencio. En la versión cinematográfica, por segunda vez se le permite al hijo mayor, Pablo, una opinión en contra y sin argumentos. La primera había sido «¿Y qué sabrá de eso una monja?» (Mercero 1977: 30'53"), «¡Qué bobada!» (Mercero 1977: 34'13"), y sin seguirse el menor asomo de reconvencción por esa falta de respeto a los profesores que manifiesta.

Los diálogos volverán a cruzarse más adelante, cuando el padre encuentre o simplemente recuerde, en el gesto inexpresivo de su mujer, un nuevo síntoma de que ni le admira, ni le apoya como cree que debería. Al recordar a su hijo el acto de imposición de insignias, y ante la pregunta de su hijo Marcos, afirma que la guerra fue «una causa santa», y provocará a su mujer para que se pronuncie sobre tal aserto, mirándola primero «profunda, inquisitivamente», y luego, más aún, interrogándola «¿O no?», en un auténtico reto, que ella sortea con ironía —«Esas cosas suelen ser lo que nosotros queremos que sean»—, como también con ironía juzga «aleccionadora» la respuesta sobre la facilidad de la vida en el frente, donde solo hay «dos preocupaciones, matar y que no te maten» (Delibes 1973f: 68-69; Mercero 1977: 33'14"-35'15").

Cuando poco después Merche defiende la libertad de su hijo mayor para asistir o no al acto, será el momento en que el cúmulo de choques de ideas y perspectivas entre los cónyuges termine de enfurecer al cabeza de familia, hasta desahogarse lanzando un plato que se estrellará en el suelo del salón, y voceando «¡Coño, con la pava esta!» (Delibes 1973f: 70; Mercero 1977: 36'27"-36'28"). La posterior sobremesa le servirá para expresar algunas razones de su malestar y para desahogarse nuevamente en una discusión que concluirá con una nueva explosión de ira, a la vista de que sus argumentos no producen el efecto deseado.

Si, seguramente como reacción algo tardía a la opinión de su mujer de que con quererle basta para casarse, ya había apuntado ser más difícil vivir en la paz que en la guerra, por lo simple de las preocupaciones en ellas, frente a lo que supone la batalla diaria en tiempos de paz, «el teléfono, la bolsa, los líos laborales, la responsabilidad del mando...» (Delibes 1973f: 69; Mercero 1977: 35'19"-35'27"), luego, mientras toma el café, se expone sobre otras causas de haberse sentido herido a lo largo de la comida: «Lo que a mí me duele [...], lo que a mí me molesta es que siendo uno un hombre positivamente honrado, alguien venga a poner en duda la honradez de sus ideas. Si yo soy honrado, mis ideas serán honradas, ¿no es así, Quico? Por el contrario, si yo soy un tipo torcido, mis ideas serán torcidas, ¿de acuerdo?» (Delibes 1973f: 74; Mercero 1977: 38'52"-39'07").

Pero, más aún, manifiesta su decepción por no conseguir convencer a su mujer, y además por motivos de los que no se siente responsable, sino que atribuye a la inadecuada educación recibida por ella: «Bueno, esto es así y no hay quien lo mueva, ¿verdad? Pero llega un pazguato o una pazguata, que para el caso es lo mismo, y trata de desmontar tu verdad con cuatro vulgaridades que le han grabado a fuego cuando niño. Y ahí está lo grave: a ese pazguato o a esa pazguata, difícilmente podrás convencerles de que no tienen ideas, de que lo único que tienen es aserrín dentro de la cabeza» (Delibes 1973f: 74-75).

Partidario del militarismo y de los conflictos armados, que considera propios de los varones, echa en cara a Mercedes, por alusión, la ironía con que ella replicó durante la comida a su afirmación de lo fácil de la guerra: «Hay personas que prefieren hacer de sus hijos unos entes afeminados antes que verles agarrados a una metralleta como hombres» (Delibes 1973f: 75; Mercero 1977: 39'38"-39'45"). Y esto, a pesar de que en ningún momento de la novela Mercedes parece amonestar a su hijo Juan, quien con su permanente «Ta, ta, ta», simula ante cualquier estímulo disparar a un imaginario oponente y lee sin reconvencción alguna cómics sobre la conquista del Oeste.

Volviendo a Pablo, ante tal cúmulo de confrontaciones, la solución que encuentra es la de casarse con mujeres que no puedan contradecir al varón: «El día que te cases, Quico, lo único que has de mirar es que tu mujer no tenga la pretensión de que piensa [...]. La mujer en la cocina, Quico. [...] La mejor de todas las mujeres que creen que piensan debería estar ahorcada» (Delibes 1973f: 75-76), frase, esta última, ausente en la versión cinematográfica.

#### 4.2.3. La relación de Pablo Infante con su hijo mayor

El cabeza de familia no parece haber percibido, hasta el momento de esta comida, la distancia establecida entre su primogénito y él, y que sin duda ha ido progresando poco a poco y no repentinamente. Por eso, ante los gestos que percibe cuando le anuncia la imposición de las insignias<sup>10</sup>, primero le pregunta, extrañado, si es que le contraría y, cuando su mujer parece hablar en su lugar, «¿No se te ha ocurrido preguntarle si quiere hacerlo?», le cuesta entender lo que ocurre, pues, según el narrador, «los ojos de Papá revelaban un creciente desconcierto» (Delibes 1973f: 68). No así, en cambio, Héctor Alterio en su interpretación del personaje, pues su mirada más bien manifiesta enojo e indignación, como ante la amenaza de verse despojado de algún derecho (Mercero 1977: 34'26", 34'39"-34'43").

Quizás a la sorpresa que se lleva el padre en este momento pueda haber contribuido un silencio habitual de su hijo mayor respecto a ciertos asuntos que aquel no ha sido capaz de identificar hasta el día ofrecido en la novela. Es entonces cuando el joven se ve impelido a tomar parte activa o partido en relación con la Guerra Civil, pero le traiciona la falta de autodomínio corporal, y no se atreve sino a gesticular cuando su padre se dirige a él de modo directo: «Pablo se sofocó todo y se encogió de hombros. [...] Pablo tornó a levantar los hombros, resignado. [...] Pablo tenía el rostro arrebatado. [...] Pablo volvió a sofocarse y a levantar los hombros. Se inclinó aún más sobre el plato de postre [...]. No despegaba los labios» (Delibes 1977: 69).

Pablo hijo, en efecto, persistirá en responder únicamente con la mímica y una mueca de resignación. Ni siquiera cuando su padre le increpe

---

<sup>10</sup> Insignias de la Hermandad de Alféreces Provisionales, antiguos combatientes en la Guerra Civil, para perpetuar a través de los hijos varones la tradición y los recuerdos de guerra, según explicó Mainer (2010) y, con mayor precisión histórica sobre su origen, Pastor Beato (2020).

después de aludir tanto a su visión de la guerra como al esfuerzo del trabajo diario, contestará de modo diferente, lo que exaspera al cabeza de familia: este ha demostrado ya su tendencia a discutir las opiniones ajenas. Quizás el haber participado en una guerra le acostumbró a mantener con firmeza y seguridad sus propias opiniones y a no temer la confrontación abierta con las de los demás. Por eso, una actitud esquiva le solivianta, por impedirle iniciar un combate verbal –en el que ya ha demostrado pericia–. Y también por eso, emplea una expresión coloquial y una pregunta retórica para hostigar o provocar a su hijo: «¿Es que no tienes lengua? ¿Es que no sabes decir sí o no, esto me gusta o esto no me gusta?» (Delibes 1973f: 69). Como ni siquiera de este modo consigue una respuesta verbal del joven, se vuelve hacia su mujer, quien no parece temer los careos.

Para el lector resulta evidente que el mutismo del muchacho no procede de un carácter introvertido, como tampoco de pusilanimidad, ni de falta de inteligencia: ha podido comprobar que, al llegar del colegio, su hermana Merche le espera impaciente para que le explique algo de geometría (Delibes 1973f: 55-57); su hermano Marcos le habla de la composición que debe hacer sobre la ONU y el Congo en son de pedirle ayuda y, más aún, revela no solo conocer la teoría, sino saber aplicarla lo bastante como para establecer el paralelismo entre una situación familiar y una situación internacional. Todos estos casos no suponen solo indicios de inteligencia, sino también de una seguridad en sí mismo ante los otros miembros de la familia que le permiten expresar sus opiniones abiertamente, incluso cuando se trata de temas delicados, como lo es el atreverse a mencionar las disensiones conyugales de sus padres en presencia de todos. Lo delicado de esto último queda patente cuando él mismo no se atreve a responder afirmativamente a Quico ante su pregunta «¿Se pegan Papá y Mamá?» después de que la familia entera se haya quedado en un silencio de cierta tensión (Delibes 1973f: 64; Mercero 1977: 32'15"-32'23").

El padre no se conforma: una vez comprendido que se ha fracturado la relación con su hijo mayor y, sobre todo, su personal influencia sobre él, no puede sino buscar una causa para proceder en consecuencia, esto es, pelear con ella. Y esta, por supuesto, debe de guardar relación con su mujer, a la vista de las pruebas anteriores.

Es bien sabido que la ruptura del vínculo padre-hijo constituye una constante, en términos generales, en las relaciones paterno-filiales con la llegada de la adolescencia, particularmente cuando el hijo recibe una

formación escolar o externa que en parte se aleja de la recibida en el ambiente doméstico. El acierto del autor reside en presentar la ira del padre como reacción ante un hecho inesperado para él, de acuerdo también con un proceso psicológico y sociológico frecuente. Pero, más aún, acierta por ofrecerlo a la fácil analogía respecto a una situación política e histórica española: los jóvenes opositores al régimen franquista, organizándose en silencio todavía, aprendiendo argumentos nuevos, iban a estallar pocos años después en revueltas estudiantiles.

Al mismo tiempo, este hijo mayor, como nacido en la primera posguerra, se constituye en representante del inmediato futuro, pues en el momento de publicarse la novela se entendía que la muerte de Franco no podía retardarse mucho. Es hijo también de esa España en la que han estado conviviendo gentes de vivencias y mentalidades diferentes, los vencedores de la guerra en el gobierno y los perdedores en la administración y en la sombra. Su postura, comprensiva con su madre y por el momento obediente aunque a regañadientes con su padre, se convierte en anuncio del porvenir, particularmente cuando evoque por la tarde la opinión del padre Llanes: «asociaciones de veteranos hay en todas partes pero, en nuestro caso, solo serán eficaces si vamos unidos los de un lado con los del otro. Juntos, ¿comprendes? Es la única manera de olvidar viejos rencores» (Delibes 1973f: 154). Será él el representante de la reconciliación, agradecido con su padre por haberse criado con él y por él, y complaciente con su madre, a quien también le debe la existencia.

La versión cinematográfica modifica las señales no verbales del adolescente, quien guarda un silencio exento de ansiedad y de sofoco. Las miradas que intercambia con su madre constituyen un indicio de que su mutismo y reserva provienen de una actitud prudente. La bajada de cabeza y la mueca cuando su padre le interroga «¿Parece como que te contrariara?» (Delibes 1973f: 68) o «¿Pasa algo?» (Mercero 1977: 34'26"-34'29"), pese a su falta de explicitud, subraya el desagrado por contraste con el entusiasmo esperado por parte del cabeza de familia, que había sonreído al darle la noticia. La posterior aceptación de acudir al acto, una vez concluida la comida y al salir de nuevo para volver al colegio, insinúa su buena intención de no incomodar a su padre, ya que anteriormente ha evitado herir los sentimientos de su madre. Esa postura de equilibrio y la ponderación del sentido y de las circunstancias provocan, sin embargo, la irritación de su padre en primer lugar, pero después también cierta decepción en su madre, quien llegará a proponerle, por la noche: «Ten valor y dile que no» (Delibes 1973f: 153; Mercero 1977: 1h 25'32"). No pro-



cede su mutismo, tampoco, de miedo alguno al compromiso, pues responde a su madre entonces: «He dicho a Papá que iré e iré, aunque solo sea por él» (Delibes 1973f: 153; Mercero 1977: 1h 25'37"-1h 25'41").

Por otro lado, Delibes parece desentenderse del atuendo del personaje. En cambio, el vestuario elegido para él en la versión cinematográfica trae consigo una semántica no desdeñable: el actor cambia antes de entrar en el comedor la chaqueta verde y la camisa de su traje de colegio por un jersey de cuello alto muy conforme con la moda de los jóvenes sesenteros, que prescindían de la camisa en favor de aquella otra prenda como signo de identidad generacional y de cierta rebelión frente a lo normativo y establecido por las generaciones anteriores. Contrasta de este modo su indumentaria con la de sus padres en la mesa y, así, se le percibe como un muchacho de ideas renovadas y propias de su época, poco dado a contentarse con las aprendidas de sus mayores sin previo análisis.

#### 4.2.4. La relación de Pablo Infante con sus hijos Marcos y Juan

Es hecho bien estudiado por la psicología social que en presencia de muchos rivales se produce mayor tendencia a acaparar los objetos de interés común –véanse, particularmente, los experimentos de Zajonc (1969)–. En el marco familiar, también es frecuente que los hijos mayores se conviertan en los depositarios de ciertas expectativas por parte de los padres, presentes incluso en el hecho de imponerles los mismos nombres con que ellos fueron bautizados. No obstante, tales hijos pueden renunciar a esa posición de aparente privilegio respecto a los hermanos menores, por conllevar en muchos casos determinadas exigencias, como la de continuar las tradiciones paternas o responder positivamente a sus aspiraciones.

En esta novela, la relación paterno-filial parece organizada de acuerdo con este patrón, según puede fácilmente colegirse tanto del idéntico nombre asignado al hijo mayor como de esperarse de él la continuidad en la Hermandad de Alféreces Provisionales. Asimismo, Pablo hijo duda si responder afirmativamente o no a los requerimientos paternos.

Los hermanos pequeños acuden pronto, con su interés y sus preguntas, a demostrar a su padre, indirectamente, que con ellos también puede contar y que están dispuestos a seguir sus pasos. Juan incluso se anima a afirmar que quiere ir a la guerra, y el cabeza de familia le refuerza contradiciendo a Quico, según el cual «Tú no sabes», porque en la guerra solo hay dos preocupaciones, matar y que no te maten, y eso «es bien fácil» (Delibes 1973f: 69).

Con Marcos y Juan, Pablo Infante puede seguir sintiéndose la autoridad indiscutible: si el primero recurrió a él como juez en la cuestión referente a la bomba atómica, luego le pide: «Cuéntanos cosas de la guerra, Papá» y, ante esto, manifiesta una clara complacencia que subraya dirigiéndose a Mercedes, indicativa, además, de cuál debería ser la conducta de su hijo mayor en su sentir, «¿Ves? Estos son otra cosa» (Delibes 1973f: 68). Esa complacencia se remarca en la versión cinematográfica con un cierto arrellanamiento de Héctor Alterio en la silla y una sonrisa (Mercero 1977: 34'56"-35'02"), ausentes ambos en las indicaciones de la novela.

Con todo, las contestaciones de Pablo Infante parecen orientarse más hacia su mujer y su hijo mayor que hacia los más niños. Así, al calificar de «causa santa» la de la guerra, es a Mercedes a quien provoca y a quien pide opinión. Más adelante, ya despertada la disensión con ella, responderá a su hijo Juan sin mirarle. El autor se sirve de una suerte de diálogo cruzado, es decir, dos conversaciones que se producen en el mismo espacio y tiempo en grupos de personajes distintos y de las que se presentan alternadamente intervenciones de uno y de otro grupo, pero en este caso con un único vértice, el padre, participante de las dos. Se logra así situar a los lectores en los hechos más destacables de la biografía guerrera de Pablo Infante sin el concurso tedioso del narrador, ni el concurso del monólogo interior, ni de ninguna suerte de *flashback*, sino con muy pocas palabras y al hilo de desarrollarse la discusión entre los cónyuges, de modo que pueden entenderse mejor las reacciones del personaje al captar su experiencia vital:

—¿Tú ibas con los buenos? —apuntó.

—Naturalmente. ¿Es que yo soy malo acaso? [...].

Juan no colegía las desviaciones de Papá. Su cerebro seguía una línea recta.

Demandó:

—¿Tú mataste muchos malos, Papá?

Papá dijo a Mamá, señalando a Pablo con un movimiento de cabeza:

—Ya le has malmetido tú, ¿verdad?

Dijo Juan:

—Di.

—Muchos —dijo Papá sin mirarle.

Agregó Mamá:

—De sobra sabes que yo no intervengo en esto. Pero se me ocurre que a lo mejor Pablo piensa que es más hermoso no prolongar por más tiempo el estado de guerra.

—¿Más de ciento? —Inquirió Juan.

—Más —dijo Papá, pero miraba a Mamá, y agregó— ¿No será eso lo que tú piensas? (Delibes 1973f: 68-70).

Sin embargo, la satisfacción que al padre le proporcionan sus hijos Marcos y Juan no termina de compensar lo que sufre con las actitudes de su mujer y del hijo mayor. Aquellos pueden verse también como buenos representantes de un importante grupo social, muy agradecido hacia Franco y partidario suyo, incluso una vez fallecido.

#### 4.2.5. Pablo Infante y la relación con su hija Merche

Ninguna interacción se produce en la novela entre el padre y su hija mayor en esta escena. Más tarde será ella la encargada por su madre de llamar al cabeza de familia para informarle de que el accidente de Quico ha sido una falsa alarma, aunque la conversación no se presenta a los ojos del lector (1973: 146). En correspondencia con esta distancia, en la versión cinematográfica, como se ha señalado antes, tampoco se la coloca en la mesa de acuerdo con la normativa protocolaria, que significaría sentarla a la derecha de su padre, sino de modo que se subraya por medio de la proxémica el nulo contacto entre ambos, aunque también con respecto a su madre, con quien tampoco intercambia mirada alguna a lo largo de las secuencias de la comida.

Delibes no la hace intervenir tampoco en la conversación referente a la bomba del avión americano, y solo replica «¡Vaya fácil!» cuando su hermano Marcos comenta que debe escribir una redacción sobre la ONU y el Congo, lo cual supone un indicio de mayor edad o madurez respecto a Marcos. En la versión cinematográfica, a este indicio se suma la expresión de lo aprendido sobre las bombas atómicas gracias a «Sor Teresa», de modo que es entre ella y Marcos entre quienes se produce cierta diferencia, y no entre Marcos y Pablo hijo (Mercero 1977: 30'49"-30'53").

Por lo demás, no participa en las conversaciones sino para reírse con las salidas de Quico y para exclamar «Qué horror, tan colocadito, me ataca» (Delibes 1973f: 65), refiriéndose a Guillermito Botín, por quien las chicas se vuelven locas, al decir de su hermano Pablo. También esta reacción podría suponer indicio de tratarse de una muchacha a quien no le gustan los chicos demasiado formales o atildados.

En cualquier caso, el personaje parece mantener una relación mucho más estrecha con sus hermanos, particularmente con el mayor, que con sus padres. La deriva de su trayectoria vital no puede preverse, pero, dadas las ideas sexistas de su padre y la actitud defensiva e insumisa de su madre, cabría entender que acabara concordando con el feminismo de los años setenta.

#### 4.3. Pablo Infante, representante del poder franquista

Ofrece singular interés el que el retrato de este hombre en sus relaciones familiares, perspicaz reflejo de un padre de familia de la época con determinada ideología y circunstancias personales, pueda constituirse como símbolo o trasladar sus características a instancias más generales, en la línea marcada por Galdós en *Fortunata y Jacinta*. Si el hijo mayor había señalado que «lo de la ONU es como Papá y Mamá», también esta familia podría verse como en analogía con la situación del Estado en la época: fácilmente cabe conectar a un cabeza de familia participante de la Guerra Civil en el bando vencedor con el propio poder franquista. El enfrentamiento entre padre y madre replica el habido a lo largo de todo el periodo por los distintos grupos de poder, colaboradores todos de la victoria en 1939 pero de ideas y creencias divergentes, vinculados sin embargo por el Decreto de Unificación el 20 de abril de 1937.

En este pasaje, Pablo revela su conexión con el franquismo por la mención consabida a la Hermandad de Alféreces Provisionales, pero también enlaza por ideas y actitudes con muchos miembros de la Falange, camisas viejas o nuevas, sobre todo respecto a tres puntos. En primer término, por su autoritarismo y la mentalidad jerárquica manifiestas cuando entiende que los hijos y su mujer han de tener sus mismas ideas, así como cuando en dos ocasiones evoca a su propio padre como autoridad. En segundo término, por su sentido militarista, que se revela cuando llama «causa santa» la llevada a cabo por su bando durante la guerra, pues implica entender como lícita la violencia empleada a favor de un ideal justo y razonable, conforme a los principios de 1933, especialmente cuando aquel ideal se viera atropellado. Junto con este principio, establece con rotundidad la guerra y el militarismo como algo propio de los varones. En tercer lugar, cuando en los postres se deja llevar por la ira, sintetiza en una frase una opinión relativamente general entre los falangistas, partidarios de no indultar ni conmutar penas a los condenados a muerte por los tribunales de guerra, con la pretensión de evitar rebrotes comunistas que comprometieran el nuevo Estado. A esto se añade su radical distinción entre los roles masculinos y los femeninos, y su juicio sobre la posición supeditada de la mujer respecto al varón, basada en una supuesta inferioridad intelectual. Unida a esta distinción, el empleo de vocabulario soez y un léxico grueso con independencia del contexto conversacional y de los participantes en el diálogo, constituía un rasgo habitual en los falangistas como manifestación de masculinidad. Lo que puede parecer paradójico, pero en realidad formaba parte del es-

píritu falangista, reside en el valor otorgado al «corazón», entendido este como la fuente de emociones, imprescindibles para desplegar el valor y el ardor guerrero.

Desde luego, forma parte de los esquemas de Pablo Infante distinguibles en esta escena la exigencia de cumplir una función social por parte de todos los individuos, de los que solo deberían quedar excluidos los impedidos, de manera que no merecerían consideración los aspirantes a vivir sin oficio y a costa del esfuerzo ajeno. Por el contrario, debía contribuirse en el resurgir de España con espíritu de sacrificio, actitud de servicio, con alegría y deportividad.

En la versión cinematográfica se explicita la pertenencia de Pablo Infante a la Falange, como explicará con mayor pormenor en el siguiente capítulo la profesora Romero: por ejemplo, al entrar en su despacho los niños en busca de la pistola que conserva, Juan enciende una lámpara y a su lado se ven sobre un soporte en la mesa, durante cinco segundos, sendos banderines de la Falange y de España, aparte de una fotografía enmarcada, que se supone tomada durante la contienda, donde aparece vestido con un uniforme característico por el gorro y un conjunto que podría ser el de un jefe de centuria (Mercero 1977: 42'44"-42'47", 43'14", 43'41"-43'43", 43'46"-43'53", 44'41"). Además, su silencio o falta de reacción ante determinados comentarios de su hijo Pablo contribuyen a delimitar sus opiniones.

Por lo que respecta al clero, también la actitud adoptada en la versión cinematográfica presenta sus puntos de coincidencia con la de algunos falangistas. En la novela, cuando Juan contradice la teoría sobre la zurdera enarbolada por su padre, a su vez aprendida del abuelo, no se indica réplica alguna por su parte. De ese silencio no cabe inferir un solo sentido, pues se trata de un único caso y por tanto de un único indicio, pero sí constituye un ejemplo de las frecuentes contradicciones habidas durante el franquismo y no resueltas, en torno a temas no establecidos como dogmas religiosos. Supone igualmente ejemplo de un uso impropio e inadecuado del lenguaje, que se prodiga en los personajes con autoridad a lo largo de toda la novela, por equiparar las faltas contra los mandamientos o la moral cristiana y las faltas contra los dictados de las costumbres o las pautas de comportamiento social.

En la versión cinematográfica, en cambio, el silencio adquiere otros matices, por producirse en dos ocasiones y por contener más elementos. Una primera ocasión tiene lugar cuando no es Marcos sino la hija mayor, Merche, quien recuerda: «Sor Teresa dice que los muertos de las bombas

atómicas se quedan como de corcho» (Mercero 1977: 30'28"-30'31"), y su hermano mayor Pablo se burla con un «¿Y qué sabrá de eso una monja?» (Mercero 1977: 30'31"-30'32"), sin que ni su padre, aunque tampoco su madre, le llamen al orden, ni le indiquen la inconveniencia de despreciar o mofarse de una religiosa. En una segunda ocasión, cuando, como se ha mencionado ya, Juan recoge el comentario del fraile sobre la zurdera que avalaría la actitud de la madre, también el hermano mayor objetará «¡Qué bobada!» (Mercero 1977: 33'52"), sin que su padre le llame la atención, aunque tampoco desautoriza por sí mismo al religioso. El matiz ofrece su interés, pues en esa misma divergencia, de convivencia desajustada y relativamente tolerante, aunque no siempre respetuosa, se mantenían en numerosos asuntos la Iglesia española y la Falange. Esta, ya en sus principios desde 1933, sostenía que ni el Estado debía ejercer funciones religiosas que no le correspondían, ni podía admitir intromisiones o manipulaciones por parte de aquella.

Por su parte, Mercedes, encargada de la administración doméstica y segunda en la jerarquía familiar, en esta segunda instancia significativa, por analogía podría representar también a los católicos no participantes de la Guerra Civil o no cooperantes con el bando nacional, e incluso a la Iglesia española, cuyas posiciones durante el franquismo con frecuencia experimentaron embates y fricciones con la Falange. A los obispos españoles se les atribuyó la influencia sobre Franco para «no prolongar este estado de guerra», como se atreve a resaltar Merche de modo impersonal, aunque «de sobra sabes que yo no intervengo en esto» (Delibes 1973f: 70; Mercero 1977: 36'14"-36'17").

Ya se ha visto cómo los hijos pueden entenderse como representantes de distintas generaciones y sus respectivas posturas ante el franquismo. En 1974 ya se conocían los resultados y las posiciones políticas de estos grupos. Pero la incógnita sobre la que parece construirse la pregunta proyectada a lo largo de toda la novela se refiere a Quico y a su hermana pequeña Cristina, pertenecientes a una generación distinta respecto a la de sus hermanos mayores por fecha de nacimiento y por la evolución social, política y económica de España. Los nacidos en los años sesenta habían experimentado desde su nacimiento una confrontación ideológica cada vez más ostentosa y amenazante, unos referentes llenos de contradicciones e incoherencias: Quico, que requiere continuamente a su madre, de ideas tolerantes, se ve continuamente frustrado respecto a ella y mucho mejor comprendido y aceptado por un padre ideológicamente intransigente, pero que muestra mayor afecto hacia él. Con tales circunstancias, y a la espera de futuras influencias y de un cambio

de actitud de Mercedes, observable al final de la novela, no cabe conocer *a priori* cuál será su desarrollo vital, qué ideario político abrazará, qué creencias adoptará, pero Delibes invita a los lectores a meditar a propósito de todo esto y a recapacitar sobre el futuro que se estaba sembrando.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ DÍAZ, Carmen (1999): «Azul y rosa: franquismo y educación femenina», en Alejandro Mayordomo (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València, pp. 243-298.
- ALFARO, José María (1974): «El príncipe destronado de Miguel Delibes», *ABC* (2 de mayo), pp. 59-60.
- ALONSO CORTÉS, Victorina (1974): «La ternura perdida o *El príncipe destronado*», *El Norte de Castilla* (26 de marzo), p. 3.
- AMO, Javier del (1974): «Un poco sobre Miguel Delibes», *Informaciones* (4 de febrero), p. [14].
- AMORÓS, Andrés (1974): «A la búsqueda del niño perdido», *Ya* (19 de febrero), p. 40.
- ANÓNIMO (1973): *Informe de la censura sobre El príncipe destronado*, en Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 4.
- (1974): «Miguel Delibes, al habla», *Mundo Diario* (19 de abril), p. 19.
- BREY, María Luisa (1974): «Sección Libros. Un libro detonante», *Vida Nueva*, 928 (13 de abril), p. 37.
- BLECHMAN, Elaine A. (1990): *Emotions and the Family. For Better or the Worse*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- BUSTOS, María Luisa (1990): *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CABRERA, Vicente y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (1978): *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*. Madrid: SGEL.
- CASANOVA, Francisco (1974): «La última novela de Miguel Delibes. *El príncipe destronado*, un relato magistral», *La Gaceta Regional. Diario de Salamanca* (3 de marzo), p. [22].
- CASTRO, Carmen (1974): «Los niños: príncipes destronados», *Ya* (6 de febrero), pp. 5-6.
- CONTE, Rafael (1975): «Miguel Delibes-Agustín García Calvo, entre la inocencia y la sabiduría», *Ínsula*, 342 (mayo), p. 5.
- CORBALÁN, Pablo (1974): «Otro niño de Delibes», *Informaciones de las Artes y las Letras* (16 de mayo), p. 3.
- DELIBES, Miguel (1964a): *El fabuloso mundo de Quico V*. Manuscrito. Fundación Miguel Delibes. AMD, 42, 1.
- (1964b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de junio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.33.
- (1964c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 14 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.34.

- (1964d): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.36.
  - (1964e): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.37.
  - (1964f): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 12 de agosto. Fundación Miguel Delibes AMD, 85, 1.39.
  - (1964g): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 20 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.40.
  - (1964h): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.42.
  - (1973a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 31 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.212.
  - (1973b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 8 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.213.
  - (1973c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.216.
  - (1973d): *Contrato de edición de «El príncipe destronado»*. Ediciones Destino SL. 23 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 95, 17.1.
  - (1973e): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de diciembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.218.
  - (1973f): *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
  - (1974a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 25 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.220.
  - (1974b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 2 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.221.
  - (1977a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.7.
  - (1977b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.8.
  - (1977c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 24 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.9.
  - (1977d): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 64, 4.3.
  - (1979): *Copia de la carta de Miguel Delibes Setién a Antonio Mercero*. 18 de octubre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 64, 4.5.
- DELIBES, Miguel y SOBEJANO, Gonzalo (2014): *Correspondencia. 1960-2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Miguel Delibes.
- DELIBES, Miguel y VERGÉS, Josep (2002): *Correspondencia. 1948-1986*. Barcelona: Destino.
- DÍAZ, Janet W. y LANDEIRA, Ricardo L. (1980): «Structural and Thematic Reiteration in Delibes's Latest Fiction», *Hispania*, 63, pp. 674-684.
- DÍEZ, Luis Alfonso (1974): «El paraíso perdido del pequeño príncipe», *Triunfo*, 636 (7 de diciembre), pp. 105-106.
- DOMINGO, José (1974): «Tres calas en la sociedad española. Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Darío Fernández Flórez, *Asesinato de Lola, espejo oscuro*. Luis Alemany, *Los puercos de Circe*», *Ínsula*, 332-333, p. 26.



- EGUÍBAR, Mercedes (1974): «*El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *El Magisterio Español* (23 de marzo), p. 13.
- FAULKNER, Sally (2011): «*El príncipe destronado* (Miguel Delibes, 1973) / *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) and Third Way Spanish Cinema», *Arbor*, 748, pp. 279-285.
- FLECCIA, Aline (1984): «Niveles de lenguaje en *El príncipe destronado*», *Ventanal*, 8, Especial Miguel Delibes, pp. 120-138.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1963): «Normas de censura cinematográfica», *Boletín Oficial del Estado*, 58 (8 de marzo), pp. 3929-3930. <<https://www.Boletín Oficial del Estado.es/Boletín Oficial del Estado/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>> [consultado: 18/09/2020].
- FRANCO, Francisco (1973): «Decreto 2443/1973, de 5 de octubre, por el que se nombra director general de Cultura Popular a don Ricardo de la Cierva y de Hoces», *Boletín Oficial del Estado*, 242 (9 de octubre), p. 19493.
- (1974): «Decreto 2996/1974, de 29 de octubre, por el que se dispone el cese de don Pío Cabanillas Gallas como Ministro de Información y Turismo», *Boletín Oficial del Estado*, 260 (30 de octubre), p. 22129.
- FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Ángel de la (1988): «Una incursión en los estudios de estilística: los verbos “dicendi” en *El príncipe destronado* de M. Delibes», *Tabanque. Revista Pedagógica*, 4, pp. 69-84.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (2020): *Miguel Delibes de cerca: la biografía*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA LORCA, Isabel (2002): *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA MATEOS, Ramón (1985): «Presencia y uso del romance de ciego en *El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *Universitas Tarraconensis. Filología*, 9, pp. 19-28.
- GIMFERRER, Pere (1974): «Miguel Delibes y la infancia», *Destino*, 1901 (9 de marzo), p. 38. <<https://www.bnc.cat/digital/destino/index.html>>; <[https://arca.bnc.cat/arca-bib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1340315](https://arca.bnc.cat/arca-bib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1340315)> [consultado: 1/11/2020].
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1974): «Delibes escritor», *Crítica* (15 de mayo), pp. 29-30.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2001): «Cuatro mujeres para el príncipe destronado», *Homenaje a Elena Catena*. Madrid: Castalia, pp. 269-280.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2020): «Aprendamos con Quico o lecciones de *El príncipe destronado* medio siglo después», en Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino, pp. 5-15.
- GONZÁLEZ ROPERO, Dionisio (1974): «Miguel Delibes, castellano en su rincón», *Ya* (19 de mayo), p. 7.
- GRECIET, Esteban (1974): «Minimundi. El Delibes destronado», *Diario Regional* (12 de mayo), p. 16.
- GULLÓN, Agnes (1980): *La novela experimental de Delibes*. Madrid: Taurus.
- HOUSE, Arthur (1978): *The U.N. in the Congo: The Political and Civilian Efforts*. Washington: University Press of America.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (1974): *Carta de José Jiménez Lozano a Miguel Delibes Setién, sobre sus impresiones y elogios hacia El príncipe destronado*. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.8.

- JOVER, José Luis (1974): «La última novela de Miguel Delibes (un ejemplo)», *Pueblo* (17 de julio), pp. 23-24.
- LAPESA, Rafael (1974): *Carta de Rafael Lapesa a Miguel Delibes Setién, elogiando la novela El príncipe destronado*. 2 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.1.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1974): *Carta de Fernando Lázaro Carreter a Miguel Delibes Setién, felicitándole por El príncipe destronado y rogándole que presente el discurso de ingreso en la Academia*. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.7.
- LEGUINECHE, Manuel (1974): «Entrevista con Delibes. *El príncipe destronado*», *Cuadernos para el Diálogo* (mayo), pp. 48-50.
- MANEGAT, Julio (1974): «*El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *El Noticiero Universal* (12 de febrero), p. 37.
- MARCO, Joaquín (1974): «*El príncipe destronado*, de Miguel Delibes», *La Vanguardia Española* (4 de abril), p. 51.
- MARTÍN ABRIL, Francisco Javier (1974): «*El príncipe destronado*», *El Norte de Castilla* (17 de octubre), p. 24.
- MAINER, José-Carlos (2010): «Miguel Delibes: los años difíciles (1968-1978)», en María del Pilar Celma y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, pp. 55-66.
- MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro (1999): «Aproximación a enfoques y tiempos de la política educativa», en Alejandro Mayordomo (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València.
- MERCERO, Antonio (1977): *La guerra de papá*. José Frade.
- (1993): «Todo un milagro», en Ramón García (ed.), *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: 38 Semana Internacional de Cine, pp. 156-159.
- MESEGUER, Manuel María (1974): «Miguel Delibes. En torno a un príncipe destronado», *ABC* (1 de diciembre), pp. 20-21.
- MUNTADA BACH, José (1974): «Miguel Delibes y el mundo infantil», *El Magisterio Español*, 10 (12 de octubre), p. 230.
- NASCIMENTO, Magnólia (1999a): «*El príncipe destronado: a reinvenção da linguagem infantil, em Miguel Delibes*», *Caderno Seminal*, V, pp. 171-178.
- (1999b) «Da bata de flores rojas y verdes a Carmen: uma conquista de voz e vez na Espanha de Franco», en Livia Reis *et al.* (eds.), *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, pp. 572-578.
- PALOMINO, Ángel (1974): «Fichas para una computadora buena», *La Estafeta Literaria*, 537 (1 abril), pp. 8-9.
- PANIZZA, Emilietta (1981): «La educación moral y social de *El príncipe destronado*», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, XIV, 24 (marzo), pp. 45-50.
- PASTOR BEATO, Néstor (2020) «Los excombatientes entran en política. La creación de la Hermandad Nacional de Alféreces Provisionales (1955-1959)», *Espacio, Tiempo y Forma*, 32, pp. 201-230.
- PAUK, Edgar (1975): *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos.

- PEJOVIC, Pedro (2011): «La traducción serbia de las locuciones verbales en dos novelas de Miguel Delibes», *Paremia*, 20, pp. 29-40.
- POZO ALEJO, Pedro (1974): «Opinión de un educador sobre Miguel Delibes», *Servicio* (1 de mayo), p. 13.
- QUINONERO, Juan Pedro (1974): «Un nuevo Miguel Delibes», *El Noticiero Universal* (5 de febrero), p. 39.
- R. G. (1974): «Miguel Delibes, *El príncipe destronado*», *Diario de León* (12 de junio), p. 20.
- RAND, Marguerite C. (1963): *Carta de Marguerite C. Rand a Miguel Delibes Setién*. 24 de diciembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 29, 32.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando (1974): «La reiteración oracional como procedimiento estilístico. (Consideración sobre las últimas obras de Cela y Delibes)», *Prohemio*, V, 2-3, pp. 285-299.
- ROMERA, Encarna (1974): «*El príncipe destronado*, de Miguel Delibes», *Vía Libre*, 125 (mayo), pp. 38-39.
- SÁNCHEZ-VENTURA, Esteban (1974): «Orden de 29 de noviembre de 1974 por la que se dispone el cese de don Ricardo de la Cierva y de Hoces como Presidente del Consejo de Administración del Instituto Nacional del Libro Español», *Boletín Oficial del Estado*, 21 (29 de noviembre), p. 1593. <<https://www.Boletín Oficial del Estado.es/Boletín Oficial del Estado/dias/1975/01/24/pdfs/A01593-01593.pdf>> [consultado: 1/10/2020].
- SANTOS SÁNCHEZ-BARBUDO, Adolfo de los (2005): «*El príncipe destronado*: aportaciones de Miguel Delibes al campo de la psicología y la psicopatología oro-alimentaria de la infancia», *Trastornos de la conducta alimentaria*, 1, pp. 39-54.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- SORDO, Enrique (1974a): «La vida vista por un niño», *La Estafeta Literaria*, 541 (5 de junio), p. 1747.
- (1974b): «Un niño de tres años. Enrique Sordo ha leído *El príncipe destronado*», *El Ciervo*, 247-248 (9 de octubre), p. 15.
- UMBRAL, Francisco (1974): «Miguel Delibes», *El Norte de Castilla* (2 de febrero), p. 5.
- VÉLEZ NIETO, Francisco (1975): «Una historia para adultos», *El Correo Literario* (19 de enero), p. 36.
- VERGÉS, José (1964a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 17 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.35.
- (1964b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 10 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.38
- (1973a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 30 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.211.
- (1973b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 18 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.215.
- (1973c): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 27 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.217.
- (1974a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 22 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.219.

- (1974b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 24 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 13, 86.
- (1974c): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 4 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.222.
- (1974d): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 8 de marzo. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.224.
- (1975a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 10 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.237.
- (1975b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 19 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.242.
- VILLANUEVA, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. València: Editorial Bello.
- ZAJONC, Robert B. (1969): *Animal Social Psychology: A Reader of Experimental Studies*. New York: Wiley.
- ZATLING BORING, Phyllis (1978): «Delibes's Two Views of the Spanish Mother», *Hispanófila*, 63 (mayo), pp. 79-87.



# LA GUERRA (FRÍA) DE PAPÁ. LECTURAS DE *EL PRÍNCIPE DESTRONADO* A TENOR DEL CONTEXTO HISTÓRICO

MILAGROSA ROMERO SAMPER<sup>1</sup>

## UN PRÍNCIPE DESTRONADO... Y CASI ASESINADO

Es bien conocida la génesis de *El príncipe destronado*: el editor Vergés, insatisfecho, ve posibilidades dramáticas poco explotadas y sugiere a Delibes la escritura de una segunda parte. En el intercambio epistolar prima como tema la psicología del pequeño protagonista, la tensa relación de los padres y el conflicto de la madre. A todo ello debería dar salida, en esa segunda parte, la muerte del niño, según Delibes.

La primera referencia a la novela data del 28 de mayo de 1964. Delibes la acaba de mandar mecanografiar y confía en que agradecerá a su editor: «Tú, que tienes muchos hijos y vives cerca de ellos, podrás juzgar sobre si la sicología de este chiquillo está o no conseguida. Creo que en el libro hay otras cosas, además, y que, por añadidura, es bastante divertido y apto para mamás. No es largo, pero con unas páginas como las de Pascual Duarte nos dará cerca de las 200. (Es arriesgado dar menos páginas, creo yo)» (Delibes y Vergés 2002: 219).

Vergés, sin embargo, no se muestra demasiado convencido, hasta el punto de que Delibes le plantea entregárselo a otros editores. Insiste en que se trata de «un estudio psicológico de un niño de cuatro años y de una familia “honorable” a través de él. Empeño no fácil y que creo está resuelto». Caso de aceptar finalmente su publicación, Delibes sugiere enviar el ejemplar para la censura al agustino P. Miguel de la Pinta, quien lo sacaría

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0002-4115-4896.

intacto» (Delibes y Vergés 2002: 224). Pero a Vergés, padre también de familia numerosa, le disgustaba precisamente lo que al escritor le parecían los puntos fuertes de la novela: «los asuntos privados de un niño de cuatro años», seguramente por saturación. Sin embargo, le llama más la atención el potencial del «terrible problema de los padres, las chachas y sus novios, etc.» (Delibes y Vergés 2002: 225). Delibes empieza a vacilar y el 25 de julio sugiere introducir un segundo día de Quico, «en un final dramático en el que estalle la discrepancia matrimonial, se subraye la ambigua situación sentimental de la madre, se termine de caracterizar ciertos tipos y... Quico se vaya con los ángeles» (Delibes y Vergés 2002: 227). Su humor pesimista, tras un accidente doméstico sufrido por sus dos hijos pequeños, influyó sin duda en este giro. De novela divertida y apta para mamás, *El príncipe* amenazaba con convertirse en dramón de adultos (y perder de paso toda su originalidad). Vergés y Delibes siguieron dándole vueltas a la idea de la segunda parte en el mes de agosto. El inminente viaje a Estados Unidos, para impartir un curso en el segundo semestre, aplazaba la ejecución de este proyecto, pero Vergés tenía ya convencido a Delibes: «Este pequeño príncipe tiene que morir, y su madre –indecisa y sin definir– encontrar el camino en esa muerte. ¿Por qué tengo que acabar siempre matando a mis héroes, grandes o pequeños? Te confieso que a este Quico le tengo una enorme simpatía y me duele en el alma sacrificarle. Pero creo que, en efecto, es preciso para que el libro encuentre un clima y una tensión» (Delibes y Vergés 2002: 232).

El día de Navidad, ya de vuelta de Estados Unidos, Delibes confiaba a Vergés su intención de «matar» a Quico «en una playa de moda. No será un final alegre, pero es que yo cada día lo soy menos» (Delibes y Vergés 2002: 239).

No se habla más de esta segunda parte durante varios meses. De hecho, el dos de agosto, Delibes comunica a Vergés que está empezando una novela sobre una joven viuda... Será obviamente *Cinco horas con Mario* (Delibes y Vergés 2002: 259). En ella verterá Delibes ese desencuentro matrimonial y esa conflictividad de fondo que tanto potencial ofrecía para el editor. Se puede decir, por tanto, que Mario salvó a Quico de morir ahogado en la playa de la Concha, y de paso salvó la novela, que quedó, cual bella durmiente, en el fondo de un cajón.

Poco se ha escrito, sin embargo, sobre los factores que pudieron influir en su rescate en 1973, y en su exitosa adaptación (tanto desde el punto de vista cinematográfico como de público) a cargo de Antonio Mercero en 1977. La frialdad del editor (y presumiblemente, del público en gene-

ral) en 1963, contrasta con la buena acogida en 1974 y 1977. Tal vez (y esto es lo que pretendemos aclarar en estas líneas) porque el público, en esas fechas del tardofranquismo y comienzos de la transición, era otro (se había sumado la generación correspondiente del hijo mayor) y porque la preocupación por el futuro político se había convertido en apremiante, empezando por el mismo autor y director, que elige una de las frases repetidas por los niños como título de la película. A partir de ese momento, más que en la psicología del protagonista infantil, la crítica se centró en el tema subyacente del enfrentamiento entre las dos Españas, representadas por el padre y la madre<sup>2</sup>.

La lectura de la novela en clave «guerra de papá» que se cierne amenazadora sobre el presente y el futuro ha dado paso, no obstante, a nuevas interpretaciones. Retomando el punto de vista psicológico, y quizá en consonancia (por qué no decirlo) con una óptica más feminista, se ha llegado a rescatar a la vital y realista Menchu de *Cinco horas con Mario* en contraste con su radical, utópico, frío y en definitiva aburrido marido (Larraz 2009), del mismo modo que la conducta alimentaria de Quico se ha explicado como reacción ante una madre frustrada, desatenta y agresiva, casi histérica, frente a un padre ciertamente autoritario, pero constantemente ridiculizado por la madre, y más atento que ella en su trato con los hijos (Santos Sánchez-Barbudo 2005).

Veamos ahora más en concreto los acontecimientos que aparecen, de forma explícita o indirecta, en la novela (en el tiempo, por tanto, de su escritura), y los posteriores, es decir, los que presidieron los años de su publicación y de la versión cinematográfica.

## 1. EL CONTEXTO INTERNACIONAL: LA GUERRA FRÍA Y LA BOMBA ATÓMICA

Es evidente que en la España de 1963-1964 era más fácil (y seguro) incluir alusiones a la política internacional que a la política interior. No obstante, no hay que olvidar que Delibes era también periodista y que, como director de *El Norte de Castilla*, vivía «pegado» a la actualidad. Y si hay un término que defina la actualidad internacional de aquellos años, es el de «guerra fría», aunque hay otro conflicto, mucho más caliente no solo por

---

<sup>2</sup> Encontramos un compendio de estas interpretaciones en la introducción de Antonio A. Gómez Yebra (2018) a la edición de la colección Austral (Barcelona: Destino).



la latitud en que se produce, sino por su posible repercusión en España. Se trata, obviamente, de la crisis del Congo, tras la declaración de independencia por parte de Bélgica en 1960. El proceso de descolonización estaba también llegando a Guinea Ecuatorial, a la que el gobierno español concede la autonomía el 5 de diciembre de 1963, dos días «después», por tanto, de que empiece la acción en la novela de Delibes. Resulta por eso comprensible la preocupación de la Vito y otras amigas suyas ante el destino que les ha tocado a sus novios, a los que ya ven metidos en una atroz guerra colonial, de la que tampoco faltaban referentes si tenemos en cuenta la guerra de Marruecos y el desastre de Annual en 1921, que pervivía aún en la memoria colectiva gracias a los romances populares, como los que canta la Domi, en este caso, «Rosita encarnada». Pero, sin ir tan lejos, los españoles de 1963 tenían bien reciente la guerra del Ifni, que tuvo lugar entre noviembre de 1957 y junio de 1958. Aunque en 1956 se había reconocido la independencia de Marruecos, los territorios españoles de Ifni, Cabo Juby y norte del Sahara sufrieron una serie de ataques. La guerra se saldó, para España, con cerca de trescientos muertos y seiscientos heridos. El Ifni sería retrocedido a Marruecos en 1969, y Guinea Ecuatorial, tras un referéndum y elecciones, alcanzaría su independencia el 12 de octubre de 1968, coincidiendo con el día de la Hispanidad. A estos peligros reales se enfrentaban los españolitos llamados a filas, y a estos arduos temas de política internacional tenían que enfrentarse los alumnos de bachiller de los colegios religiosos, como queda patente en la conversación familiar en torno a la mesa.

El otro gran tema de preocupación, objeto de referencias continuas, es la amenaza de una guerra nuclear. Si el termo de la cocina es en la novela «la bomba atómica» y en el colegio se discute el estado en que quedan las víctimas de una explosión, es porque las fechas en que está escrita y ambientada la novela coinciden con el punto culminante de la Guerra Fría, amenaza más acuciante en ese momento que la «guerra de papá». Son los momentos en que se afianza también la presencia de Estados Unidos en España, como ponen de manifiesto las alusiones a la cultura pop entre los hijos.

Pero vayamos por partes: el acuerdo de bases con Estados Unidos en 1953 extendió la alfombra roja para la entrada triunfal de «los americanos» en nuestra historia y en nuestra cultura, como en la película *Bienvenido Mr. Marshall*, estrenada ese mismo año. Ya en aquel film se mostraban los sentimientos ambivalentes, mezcla de admiración y reticencia, hacia «este gran pueblo con poderío», pero la instalación de las bases y el

conocimiento de primera mano del *American way of life* dieron lugar a una visión más realista.

Publicada, como las obras de Delibes, en la colección «Áncora y Delfín» de la editorial Destino en abril de 1963, la novela de José Luis Castillo-Puche *Paralelo 40* se basaba en su experiencia como vecino del barrio de «Corea», construido para los soldados y suboficiales de la base de Torrejón. Situado en el lado este de la Castellana, entre una plaza de Castilla casi sin urbanizar y el estadio Santiago Bernabéu, la vida en lo que también se llamaría después «Costa Fleming» ofrecía un duro contraste con el fronterizo barrio de Tetuán, situado en el lado oeste. Los personajes españoles de la novela, a medio camino entre la legalidad y la picaresca, tienen sin embargo algo en común: ven pasar los reactores americanos cargados con bombas atómicas sobre sus cabezas, temiendo una guerra, o un simple accidente.

Ese accidente se acabaría produciendo, aunque no sobre el cielo de Madrid, sino sobre el de Almería. El 17 de enero de 1966 colisionaron, en plena maniobra de repostaje, un bombardero B-52 y un avión cisterna KC-135. Las cuatro bombas termonucleares desactivadas cayeron en el pueblo de Palomares. Dos de ellas quedaron intactas (una en tierra y otra en el mar), pero las otras dos se rompieron con el impacto y la detonación del explosivo convencional, liberando una cantidad significativa de partículas radiactivas. Para hacer frente a los temores, el embajador de Estados Unidos Angier Biddle Duke y el ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, protagonizaron un famoso baño en las aguas afectadas. La imagen pasó a la memoria colectiva, y sin duda la tenían en mente los españoles de 1974 y 1977.

Lo que no trascendió a la opinión pública fue el amplio dispositivo desplegado por los ejércitos americano y español para recuperar los restos de las bombas parcialmente explotadas. En las tareas de localización y descontaminación jugó un papel importante el comandante y físico Guillermo Velarde, miembro de la Junta de Energía Nuclear. Velarde estaba a la sazón al frente del Proyecto Islero, encaminado a desarrollar una bomba atómica de plutonio en España (Velarde 2016)<sup>3</sup>. Si traemos a colación todo esto es porque, más allá del interés común en aquellos años por las armas nuclea-

---

<sup>3</sup> El proyecto, desarrollado entre 1964 y 1974, fue definitivamente abandonado por motivos políticos y recibió carpetazo en 1980, aunque propició el desarrollo de la investigación en el campo de la fusión nuclear y la colaboración con diferentes organismos internacionales.

res, Delibes tenía amistad con Armando Durán, destacado físico que llegó a ser vicepresidente de la Junta de Energía Nuclear y director del Instituto de Estudios Nucleares entre 1966 y 1973<sup>4</sup>.

### 1.1. «El avión derribado»

La caída accidental de bombas atómicas llegó a ser tan frecuente, que Estados Unidos creó el código específico *Broken Arrow*. Pero no eran solo bombas lo que caía. Marcos, uno de los hermanos mayores de *El príncipe destronado*, comenta en la comida «lo del avión derribado», y Juan preguntó «si iba a tirar una bomba atómica» (1973: 62). Siendo Delibes un agudo y minucioso observador de la realidad, aparte de un periodista pendiente de la actualidad, como se ha comentado, esta alusión merece una atención que no se le ha prestado hasta la fecha.

El contexto en que se enmarca la noticia es la crisis de los misiles (16 al 28 de octubre de 1962) y sus epígonos. En aquellos años las Fuerzas Aéreas norteamericanas protagonizaron numerosos vuelos de espionaje sobre territorio soviético y cubano, a bordo del famoso avión espía U-2. Ni que decir tiene que no todas las misiones fueron coronadas por el éxito, y hubo alguna que estuvo a punto de desencadenar la guerra. Eso fue lo que pasó el 1 de mayo de 1960, cuando uno de estos aviones fue derribado sobre Sverdlosk (actual Ekaterimburgo). El piloto fue capturado, y más tarde canjeado por un espía ruso. Peor aún fue el derribo de un U-2 que sobrevolaba Cuba el 27 de octubre de 1962, en plena crisis. Alarmados por la facilidad con que podía perderse el control, el incidente hizo tomar a Kennedy y Kruschew la determinación de buscar una salida pacífica. Aunque la URSS retiró los misiles nucleares de la isla, Estados Unidos siguió enviando misiones de reconocimiento sobre Cuba. De vuelta de una de ellas, el 20 de noviembre de 1963, otro U-2 se estrelló en el golfo de México, cerca de Cayo Hueso, Florida. Al día siguiente, el *Desert Sun* recogía los informes del SAC (Strategic Air Command, Mando Aéreo Estratégico) sobre las posibles causas del accidente: no había pruebas de una acción hostil, por lo que la caída del aparato podía deberse a fallos mecánicos. De

---

<sup>4</sup> La amistad entre ambos está documentada, entre otros, por una carta de Delibes a Durán agradeciéndole su felicitación por la concesión del premio Cervantes por *Diario de un cazador*. (10/1/1956. Fondo Armando Durán, Archivo General de la Universidad de Navarra, 56-1-58). Durán tenía relación con Valladolid por haber nacido allí su mujer, María Antonia Escribano.

todas formas, fuentes militares de Washington no descartaban que hubiera habido un ataque por parte de Cuba. En ese caso, el avión habría podido planear una distancia suficiente antes de estrellarse. El SAC nombraría una comisión de investigación para determinar la causa del accidente. Se hallaron restos del aparato, pero nunca se encontró al piloto, Joe Hyde, aunque al parecer logró eyectarse (Anónimo 1963a).

También el titular del *New York Times* reflejaba las dudas sobre el ataque cubano (Anónimo 1963b). Bien pudiera ser que, vistos los antecedentes, Kennedy no quisiera volver a abrir una nueva crisis en Cuba. Kennedy o Johnson, porque el mismo 22 de noviembre el presidente fue asesinado en Dallas. Es también muy posible que Johnson decidiera «enterrar» la noticia del U-2 para no relacionarla con la teoría sobre la trama cubana detrás del magnicidio. Fuera como fuere, Kennedy se convirtió en protagonista absoluto de la información a partir de ese momento, aunque curiosamente Delibes no lo mencione en la novela. Quizá prefería eludir noticias demasiado concretas que podían hacer perder actualidad al relato, o decidió insinuar la presencia del presidente en el carácter pacifista de la madre y del hijo mayor. Porque esa era la imagen de Kennedy transmitida por los medios españoles y, concretamente, por la revista *Destino*, a la que Delibes estaba suscrito, como es normal dada su amistad con el editor.

¿Cuál era el contenido de la revista *Destino* en las fechas en que está situada la novela? El primer número, correspondiente al 23 de noviembre, no consigna aún el asesinato de Kennedy, pero dedica un buen espacio al desarrollo del Concilio Vaticano II. Llama la atención la publicidad de las novedades editoriales, entre otras, *Paralelo 40* de Castillo Puche, ya mencionada, *Las fronteras de Dios*, de Martín Descalzo, y, sobre todo, *Siete días de mayo*, de Knebel y Bailey, obra a la que por la actualidad de su trama (un complot para derribar al presidente de Estados Unidos) se le dedicará una amplia reseña en el número siguiente. De Ediciones Nova Terra destacan, en la colección Síntesis, la *Introducción crítica al marxismo*, de Emile Baas, y *Mundo y Dios al encuentro*, de Eusebio Colomer, sobre el evolucionismo cristiano de Theilhard de Chardin. Todas estas publicaciones dan una idea cabal del clima intelectual de los sectores cristianos liberales de comienzos de los sesenta. El 30 de noviembre salió un número extraordinario dedicado a Kennedy, de quien se ofrecía una imagen muy favorable y familiar. Entre las novedades editoriales se consignaban, de editorial Ariel, obras de tema americano: *John Kennedy. Perfil de un político de valor*, de MacGregor Burns, *Vida y espíritu de Norteamérica*, de H.S. Commager y, en especial, tres obras de John K. Galbraith: *La hora liberal*, *La sociedad opulenta* y *Ca-*

*pitalismo americano*. En pleno despegue desarrollista, parece significativa la publicación de estas obras.

### 1.2. Estados Unidos en la cultura popular

La influencia americana no se limitaba al ámbito de las relaciones políticas y militares sino que tiene su correlato en la cultura popular. *El príncipe destronado* presenta una nítida distinción entre el mundo de las criadas y el de los niños. El ambiente en la cocina está dominado por la radio que emite canciones folklóricas como «El emigrante», de Juanito Valderrama (1959), «La violetera», seguramente la versión de Sara Montiel de 1958, o «El pájaro chogüü» de Néstor Zavarce (1958), y la zarzuela *Doña Francisquita*. La versión cinematográfica de Mercero conserva ese tono añadiendo «El reloj» de Roberto Cantoral (1957) y el pasodoble «El cariño verdadero» de Monreal (1960). Entre los programas favoritos de Vito y Domi están también, por supuesto, las radionovelas. Pero otro componente de la cultura popular muy importante en la novela son los romances de tradición oral, personificados en la criada mayor, Domi, y que seguramente ya no pertenecen al acervo de Vito y la generación más joven (García Mateos 1985: 19-28).

En el salón y en el cuarto de juegos no impera ya la radio, sino el tocadiscos y la música pop. Curiosamente, quizá sean las referencias musicales de los niños en 1963 las que aguantaron peor el paso del tiempo y lo que Delibes consideraba más anticuado a la altura de 1973, junto a los estribillos publicitarios. Entre los discos esparcidos por todas partes tenemos a una olvidada Hayley Mills, entonces flamante protagonista de *Pollyana*, exitosa película de Disney de 1960, donde cantaba ni más ni menos que «America the Beautiful» (segundo himno no oficial, podría decirse, de Estados Unidos). También aparecen discos de la española Gelu, que interpretó versiones de la italiana Rita Pavone (como «El martillo» o «El partido de fútbol»), grabadas en 1963), y por supuesto, «Speedy Gonzalez», de Ennio Sangiusto, en español.

Otra influencia americana entra entonces en los hogares españoles por medio de la televisión, aunque en 1963 no todos tienen aparato. De hecho, los niños suben corriendo a casa de la tía Cuqui para ver los dibujos animados de Bugs Bunny y Porky. Por tanto, es de suponer que la fuente de noticias es la radio (al parecer permanentemente encendida en la cocina) y la prensa, aunque no aparece mencionada en la novela (solo los *París Match* en una mesita auxiliar en el salón).

He aquí otra diferencia importante con la versión cinematográfica de Mercero, pues mientras que en la novela el padre, en la escena de la sobremesa, simplemente toma café, en la película aparece desplegando una revista en la que puede leerse claramente el titular: «Nuestra paz cumple años». Ello no solo sitúa la acción unos meses más tarde (en 1964 se conmemoraban los «25 años de paz»), sino que contribuye a subrayar la filiación política del padre y, de paso, su oposición al personaje de la madre que, paradójicamente, aparece más caracterizada en el libro por la presencia de *Paris Match*, semanario de actualidad que hojeaba la mujer de Miguel Delibes. De esta forma, al sustituir el semanario francés por una publicación del régimen con titulares oficialistas, se está cambiando también el ambiente doméstico, con un padre ciertamente autoritario, tradicional y misógino pero con una cierta apertura y nivel cultural, por otro mucho más claustrofóbico y politizado. En cuanto a las publicaciones devoradas por los niños (especialmente Juan), son también de carácter eminentemente popular, y reflejan una mezcla entre las aventuras épicas de trasfondo histórico y patriótico (*El Capitán Trueno*, *El Cosaco Verde*) y la cultura americana (el álbum de *La Conquista del Oeste*), también consumida en forma de «Coca-Cola» y «Pepsi-Cola» (al menos por Quico, incansable coleccionador de chapas).

## 2. LOS «LÍOS LABORALES»: EL CONTEXTO NACIONAL

Más complicado que de la Guerra Fría resultaba hablar de la situación interna de España. Las referencias del padre (en realidad y sobre todo a petición de los hijos pequeños) a la guerra y a su recuerdo (la imposición de insignias) pueden hacer pasar desapercibida su alusión a los «líos laborales», que, sin embargo, tiene su importancia, como la tenía para el propio Delibes e incluso para su editor, preocupado por los problemas de «las chachas», es decir, por la cuestión social.

Los últimos años cincuenta y primeros sesenta estuvieron marcados por el plan de estabilización y el comienzo del desarrollismo. Delibes recogió como pocos los estertores del mundo rural, el más castigado por el proceso de modernización. Por ceñirnos a las fechas más cercanas a la escritura de la novela, en 1962 tuvo lugar la huelga minera de Asturias, con repercusión también en Guipúzcoa y Vizcaya. Como en casos anteriores (huelga de transportes de 1956), la Iglesia se manifestó a favor de la justicia social. En 1963 se establecieron la Ley de Bases de la Seguridad Social y el salario mínimo interprofesional.

Ese año se aprobó también el I Plan de Desarrollo, y al año siguiente, 1964, se creó un polo de desarrollo en Valladolid que tuvo gran impacto.

Esos años resultan también claves en el campo político, cuando empieza a plantearse de verdad la pregunta «y después de Franco, ¿qué?». El *Generalísimo* sufrió a finales de 1961 un accidente de caza que pudo ser mortal y que afectó bastante su ánimo. A partir de ese momento, los focos recayeron cada vez más sobre el príncipe Juan Carlos, sucesor más plausible, sobre todo desde que en 1956 un trágico accidente con arma de fuego acabara con la vida de su hermano Alfonso en Estoril. Los españoles de 1977 (al menos los de edad madura) debieron de evocar el suceso cuando Mercero, en su versión cinematográfica, puso una pistola real en manos de los niños. Pero si en 1962 Juan Carlos se casaba en Atenas con Sofía, y en 1969 juraba en las Cortes como sucesor, la oposición interior y exterior también movía ficha: el Congreso Europeo de Múnich (calificado por el régimen como *Contubernio*) reunió desde socialistas a monárquicos, en un intento de diseñar un plan ante la caída del régimen, que iba preparándose para dejarlo todo «atado y bien atado».

Pasada la época de la autarquía, del nacionalsindicalismo y del nacionalcatolicismo, el régimen se iba destiñendo políticamente, apostando por los tecnócratas: 1962 fue el año del cambio de gobierno y el estreno de Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo. El nuevo equipo ministerial empezó inmediatamente los trámites para ingresar (o al menos, lograr un acuerdo) con el Mercado Común. Fraga brillaría en 1966 no solo por su baño en aguas de Palomares, sino por inaugurar diferentes paradores y por sacar adelante la Ley de Prensa, que suprimía la censura previa. La ley fue controvertida, puesto que para muchos periodistas y escritores era peor la autocensura, o el riesgo de ver secuestrada toda una edición tras su publicación. Es lo que le sucedió a Delibes en 1973 con *El príncipe*, al que hubo que sustituir a mano una página en todos y cada uno de los ejemplares salidos de la imprenta. A pesar de los excesos iniciales en la aplicación de la nueva ley, esta resultó a la larga beneficiosa, al abrir nuevo espacio a la crítica y a la creación de nuevas empresas periodísticas (Chuliá Rodrigo 1999: 197-220).

### 3. ESOS «CURAS JÓVENES». EL II CONCILIO VATICANO Y SU INCIDENCIA EN ESPAÑA

Entre los partidarios de abolir la restrictiva Ley de Prensa de 1938 estaba, desde un principio, la Iglesia, propietaria de una cantidad importante de cabeceras y editoriales. La Iglesia aparece en *El príncipe destronado* de for-

ma escueta, pero significativa, cuando el hijo mayor, Pablo, habla del cura Llanes, que es «de los jóvenes», como partidario de la reconciliación de los dos bandos que lucharon en la Guerra Civil.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esa reconciliación ya fue defendida por Gomá, el cardenal primado, en su «Ofrenda al Apóstol Santiago» de 1937 (Gomá 2004), y en una carta pastoral de agosto de 1939, censurada por el régimen<sup>5</sup>. Se suele insistir en una Iglesia «colaboracionista» con el régimen y la represión, olvidando su papel como crítica e «intercesora». Pero la situación de la Iglesia española era, sobre todo a esas alturas del Concilio Vaticano II, mucho más compleja de lo que se suele presentar. El propio Delibes, cuando expone a Vergés su proyecto de *Cinco horas con Mario*, perfila el enfrentamiento entre las dos actitudes que ve en España: «la cerril, tradicional e hipócrita y la abierta y sana preconizada por Juan XXIII». Ambas posturas encarnarían dos tipos de catolicismo, puesto que tan católicos se declaran Menchu como Mario (Delibes y Vergés 2002: 260). Pero junto a estos catolicismos «de cruzada» y «progresista» habría otro «tecnocrático» (correspondiente al Opus Dei)<sup>6</sup>, aunque dentro de este último también se apreciaban tendencias conservadoras y liberales. Más realista y compleja parece la distinción entre un pequeño sector del clero, conservador y franquista, otro mayoritario, conservador pero apolítico, que opta por la comodidad que ofrece el régimen para el desarrollo de su labor, otra tendencia renovadora con afán de reforma y compromiso social, y una minoría radical. Los dos sectores centrales serían los que decidirían el futuro.

Los «curas jóvenes» a los que se refiere Delibes por boca de Pablo hijo bien podrían ser los pertenecientes a la generación posterior a la guerra, que habían recibido una sólida formación en el extranjero, y que estaban accediendo a puestos de importancia en la dirección de seminarios, colegios, obispados y en movimientos de la Acción Católica, especialmente los relacionados con el mundo obrero (Andrés-Gallego y Pazos 1999: 130). El clero y los católicos españoles, por tanto, ya estaban realizando su propio *aggiornamento* cuando se convoca el Concilio, que en 1963 iba por su segunda sesión, a partir del junio presidida por el nuevo pontífice, Pablo VI.

En el personaje de «Mario» y en el propio Delibes podemos vislumbrar, por ende, las huellas de un catolicismo más liberal, visible también

---

<sup>5</sup> Se trata del documento «Lecciones de la guerra y deberes de la paz», recogido en Granados (1969: 387-429).

<sup>6</sup> La distinción, muy de los años setenta y «progresista», en Arbeloa (1975: 261).



en el giro de algunos falangistas como Laín Entralgo (acusados entonces de «complejo maritainiano»), muy caro al mundo intelectual, y un catolicismo social que, en el fondo, siempre había estado ahí, pero que se manifiesta con particular intensidad con motivo de los conflictos obreros ya mencionados y que se plasmará también en las encíclicas de la era conciliar (1961: *Mater et Magistra*; 1963: *Pacem in Terris*; 1965: *Dignitatis humanae*). Estas tendencias pueden rastrearse en Delibes por sus relaciones personales con José Jiménez Lozano (de quien prologó *Un cristiano en rebeldía*) y, en general, con el propietario y los autores de la editorial y revista Destino.

La intervención de Delibes en cuestiones políticas o, mejor dicho, cerca de las autoridades, está relacionada, por un lado, con su deseo de ayudar a personas perseguidas por sus ideas (Moya, César Alonso de los Ríos<sup>7</sup>) y, por otro, con un ideal de paz y reconciliación que comparte con figuras eclesiásticas como el mismo Montini (que se manifestó antes de ser papa contra las sentencias de muerte dictadas en España en 1963), y más adelante, con el padre Llanos (trasliterado en *El príncipe destronado* como Llanes, aunque no fuera «joven»). Es muy interesante el respaldo que ofrece Delibes a un manifiesto o «propuesta de no violencia» de Llanos y Gonzalo Arias Bonet, jurista y activista pacifista desde una visión cristiana, que fue encarcelado repetidamente por sus a veces extravagantes actuaciones.

El manifiesto, por cierto, mereció la atención del entonces obispo coadjutor de Barcelona y desde 1971 arzobispo de Toledo, Marcelo González, que también escribió a Delibes lamentando la violencia y la falta de respeto a los derechos humanos (González 1969b).

Merece la pena destacarse cómo en 1970, a raíz de los procesos de Burgos, el padre Llanos y Delibes escriben al entonces ministro de Justicia, Antonio María de Oriol y Urquijo (1970), que sería secuestrado en 1976, ya en plena transición y siendo presidente del Consejo de Estado, por el grupo terrorista GRAPO. En aquella ocasión la Iglesia y, en concreto la Santa Sede, pidió que el proceso se efectuase a puertas abiertas y según el procedimiento civil, en lugar de militar. Uno de los motivos, aparte de la clara defensa de los derechos humanos, es que dos de los acusados eran sacerdotes.

---

<sup>7</sup> Moya era un joven comunista salido de prisión, recomendado por Delibes a Vergés, que le consigue un trabajo de distribuidor. Para César Alonso de los Ríos, indultado tras un año de cárcel, Delibes quería un puesto como redactor en la revista *Destino*. Véase Delibes y Vergés (2002: 248-250).

Delibes escribió también a Fraga en varias ocasiones, por ejemplo protestando por la prohibición gubernamental de una conferencia de José María Gironella en el Aula Cultural de *El Norte de Castilla* (Fraga Iribarne 1965).

#### 4. DE NIÑOS Y PISTOLAS. EL CONTEXTO HISTÓRICO 1973-1977 Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Los diez años transcurridos entre la escritura de la novela y su publicación y posterior adaptación al cine supusieron para España un giro. De la madurez del régimen y una relativa calma (con la conflictividad social ya comentada) se pasaba a la incertidumbre que producía un futuro sin Franco. Y esa incertidumbre no era todo lo optimista que hubiera cabido suponer, fundamentalmente por el aumento de la violencia política en los últimos años del general y en los primeros de la Transición. Baste recordar, para las fechas concretas que nos ocupan, el asesinato del almirante Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 (había sido nombrado en el mes de junio), el secuestro de Antonio María Oriol en diciembre de 1976, al que se sumó el del teniente general Villaescusa el 24 de enero de 1977, y la matanza de abogados laboristas en Atocha, este último día.

Aquel año se precipitaría como una catarata la Transición: legalización del Partido Comunista, renuncia de sus derechos por don Juan, primeras elecciones democráticas, solicitud de ingreso en la Unión Europea y Pactos de la Moncloa. Se comprende que esa incertidumbre, violencia y efervescencia influyeran en el ánimo de autor, público y director, preocupados, de nuevo, por el fantasma de la Guerra Civil.

Como es sabido, Delibes dio su aprobación a la versión de Mercero en 1977, valorando especialmente el método de trabajo del director con el pequeño actor, Lolo García, a quien hacía repetir, jugando, las escenas (Gil-Albarellos Pérez-Pedrero 2020: 1-21; Delibes 2010: 477). Aparte de esto, Delibes también destacó el acierto de Mercero al subrayar el tema bélico y la mentalidad reaccionaria del padre usando elementos casi subliminales: «banderolas, fotografías, recuerdos bélicos» (Delibes s.f.).

Hay que destacar cómo la atención a las diferentes estancias de la casa señala de por sí un desplazamiento en el significado de la obra en la intención del autor y del director. Si en la novela (ambientada a finales de 1963 y terminada en 1964) la cocina es el espacio descrito con mayor minuciosidad por Delibes, con lo que se subraya la dimensión doméstica de la acción y la especial relación del protagonista con las criadas (es donde corre

a esconderse después de sus trastadas), en la adaptación cinematográfica surge un nuevo espacio inexistente en la novela, el despacho del padre, que se carga de violencia no solo por la acción en sí (el juego de los niños con la pistola del padre), sino por la decoración. ¿Cuáles son esos elementos apenas apreciables o subliminales?

Empecemos por uno que sí está presente en la novela, y que sirve de motivo de discusión entre el padre, por una parte, y la madre y el hijo mayor por otra: las insignias. Mainer las identificó correctamente como las de los alféreces provisionales (Mainer 2010). Mercero coloca una (estrella sobre fondo rectangular de color negro) en la solapa del padre. La de los hijos de alféreces provisionales (que debe recibir Pablo) tenía el fondo verde<sup>8</sup>. La Hermandad de Alféreces Provisionales fue bendecida por el cardenal Pla y Deniel en 1958. El primer elemento que introduce Mercero de su propia cosecha es el más evidente a ojos del espectador: una banderita nacional y otra de Falange, colocadas sobre la mesa pero visibles en primer plano. Ambas servían, a la altura de 1977, para identificar a una persona «de derechas» y muy afín al desaparecido régimen (aunque cabría preguntarse si estaban tan en auge en 1963, cuando ambos elementos se daban por sentados).

Los otros elementos de *atrezzo* que aparecen en el despacho son: un retrato de José Antonio y otro, cortado, de Franco, en la pared, debajo del título o diploma universitario o profesional; una foto de un soldado (supuestamente el padre, en la guerra); otra foto de un militar con casco y uniforme alemán, con el cuello oscuro (en realidad azul), que corresponde al uniforme de oficial de la División Azul, sobre una cómoda a la entrada y, por último, varios ejemplares de la revista de propaganda alemana *Signal* sobre una mesita baja. Es decir, que Mercero hace del padre no solo alférez provisional en la Guerra Civil, sino oficial de la División Azul en el frente ruso durante la II Guerra Mundial. La presencia de la revista *Signal*, publicada entre 1940 y 1945, puede resultar ya un tanto anacrónica en 1963 o 1964, y resulta imperceptible, a menos que se congele la imagen, pero remacha de forma definitiva la ideología totalitaria del padre.

Tampoco aparece en la novela la pistola con la que Mercero introduce un clima de tensión extrema y de violencia fratricida. Sí encontramos una pistola empuñada por una niña en otra película de 1975-1976: *Cria cuervos*, de Carlos Saura. Es posible que Antonio Mercero tuviera presente el

<sup>8</sup> Ambas insignias se pueden encontrar todavía en el comercio.

film de Saura a la hora de componer la escena de la pistola en el despacho del padre. El contexto en que aparece el arma es diferente, y también el uso que le quieren dar los niños (véase el cuadro adjunto). Casualmente, el actor que encarna al padre en ambas películas es el mismo, Héctor Alterio, y en ambas interpreta el papel de un militar, en activo o retirado, pero participante en la Guerra Civil y en la División Azul. El padre de *Cría cuervos*, por edad, en 1976, más cerca de la jubilación, aparece vestido de uniforme, como militar en ejercicio, mientras que el de *La guerra de papá* aparece como plenamente incorporado a la vida civil, y solo ostenta en la solapa la insignia de los alféreces provisionales. En la novela de Delibes, ni siquiera eso. Llama la atención la ausencia de retratos familiares en el despacho de *La guerra de papá*, en contraste con la abundancia que presenta *Cría cuervos*. En el film de Saura las fotos de familia aparecen en los títulos iniciales, mientras que en *La guerra de papá*, unos aparentemente ingenuos dibujos infantiles reproducen con insistencia la pistola utilizada en el juego.

Película	Retratos	Armas	Contexto	Otros objetos	Uso del arma
<i>La guerra de papá</i> (1977)	Franco, José Antonio, foto de soldado (padre); foto de oficial (¿padre?) con uniforme de la División Azul.	Única pistola guardada en cajón, con llave (escondida).	Juego entre los niños/ guerra entre hermanos.	Fotografías ya mencionadas, banderitas de España y la Falange en primer plano, ejemplares de la revista <i>Signal</i> sobre una mesita baja.	Quico jugando apunta a Juan. Al terminar vuelven a guardar la pistola.
<i>Cría cuervos</i> (1975-76)	Franco, Juan Carlos. Retratos familiares.	Pistola, armero con fusiles (y seguramente escopetas de caza).	Limpieza del despacho (reordenación de la vida nacional tras la muerte del patriarca/ dictador).	Cañón en miniatura.	Ana apunta a su tía y a su amigo militar con intención de matarla. El militar interviene. La pistola estaba cargada.

Películas como *La caza* (1965) o *Ana y los lobos* (1973), también de Saura, son ejemplos de la extrema violencia presente en cierto cine de aquellos

años. Violencia trasunto o herencia de la guerra fratricida, expresada mediante un lenguaje simbólico en parte heredado del surrealismo de Buñuel. *La guerra de papá* venía a expresar los mismos temores (los del pequeño Quico y los de la sociedad española) de una forma más sencilla y asequible para el gran público, en lo que se ha llamado la tercera vía entre el cine de autor y el puramente comercial (Gustrán Loscos 2015: 150-154)<sup>9</sup>. Si en la frase final del libro los oscuros temores infantiles se prolongan en las inseguridades de los adultos, en la película se exorcizan los temores y se expresan los deseos de los españoles en la Transición: ya no habrá más guerras.

## CONCLUSIONES

La actitud de Delibes ante *El príncipe destronado* va variando: en un primer momento le interesa más la psicología infantil, aunque el tema del enfrentamiento civil (y de la madre y el padre) sirva de telón de fondo. Conforme se aproxima la Transición, la temperatura política aumenta y ese trasfondo va pasando a primer plano, en correspondencia también con la propia actuación política de Delibes, como se ha visto con motivo del proceso de Burgos.

La guerra pasa de ser una referencia continua, vivida y descontada en 1964 pero superada por las futuras generaciones (hijos), a ser un fantasma amenazador para esas generaciones jóvenes, ya crecidas, de cara a la Transición. Tanto los padres como los hijos tienen esa incertidumbre ante el futuro, y esa voluntad de superación. De ahí que ese trasfondo político adquiera más protagonismo en 1973 (año que se salda, no olvidemos, con el asesinato del presidente del gobierno, Carrero Blanco) y especialmente en 1977, cuando se produce la película, en medio de un proceso que no estaba resultando tan pacífico como se esperaba y en el que no solo los miembros del antiguo régimen sufrían la violencia a manos del terrorismo de ultraizquierda (secuestros de Oriol y Villaescusa), como prueba el atentado ultraderechista contra los abogados de Atocha. Ese clima patente de miedo e incertidumbre es el que queda fortalecido en la versión cinematográfica de Mercero, y la lectura de la novela que acaba imponiéndose incluso para el propio Delibes, que aprobó los matices introducidos por el director.

---

<sup>9</sup> A la autora le parece insuficiente y edulcorada *La guerra de papá*, y muestra sus preferencias por un cine «de tesis» o abierta denuncia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-GALLEGO, José y PAZOS, Antón (1999): *La Iglesia en la España contemporánea. II: 1936-1998*. Madrid: Encuentro.
- ANÓNIMO (1963a): «U2 Wreckage Found In Gulf Off Florida Pilot Missing; Cause of Crash Still Mystery», *Desert Sun*, 37, 94 (21 de noviembre). <<https://cdnc.ucr.edu/?a=d&c=DS19631121.2.11&e=-----en--20--1--txt-txIN----->> [consultado: 13/1/2023].
- (1963b): «Wreckage of U-2 Plane Found in Gulf of Mexico; Empty Cockpit Leaves Faint Hope Pilot Survived U.S. Doubts Cuban Attack Mother Retains Hope», *New York Times* (22 de noviembre). <<https://www.nytimes.com/1963/11/22/archives/wreckage-of-u-2-plane-found-in-gulf-of-mexico-empty-cockpit-leaves.html>> [consultado: 13/1/2023].
- ARBELOA, Víctor Manuel (1975): *Aquella España católica*. Salamanca: Sígueme.
- CHULIÁ RODRIGO, Elisa (1999): «La Ley de Prensa de 1966: La explicación de un cambio institucional arriesgado y de sus efectos virtuosos», *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 2, pp. 197-220.
- DELIBES, Miguel (1956): *Carta a Armando Durán*, 10 de agosto. Fondo Armando Durán, Archivo General de la Universidad de Navarra, 56-1-58.
- (1973): *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
- (s.f. ¿1977?): «Dirigir a un niño», *El Correo Español*, en AMD, 64, 4, 10.
- (2010): *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, Miguel y LLANOS, José María (1970): *Carta a Antonio María Oriol*. 12 de mayo. Fundación Miguel Delibes. AMD, 116, 18.
- DELIBES, Miguel y VÉRGÉS, Josep (2002): *Correspondencia (1948-1916)*. Barcelona: Destino.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1965): *Carta a Miguel Delibes Setién*. 27 de marzo. Fundación Miguel Delibes. AMD, 27, 82.
- GARCÍA MATEOS, Ramón (1985): «Presencia y uso del romance de ciego en *El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *Universitas Tarraconensis. Filología*, 9, pp. 19-28.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2020): «Teorías acerca del cine de Miguel Delibes», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 4, pp. 1-21.
- GOMÁ [y TOMÁS, Isidro] (2004): «Invocación de Franco y respuesta de Gomá en la ofrenda al Apóstol Santiago del 25 de julio de 1937», en José Andrés-Gallego y Antón Pazos, *Archivo Gomá. Documentos de la Guerra Civil*, vol. 6. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 559-565.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio (2018): «Introducción», en Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
- GONZÁLEZ, Marcelo (1969): *Carta a Miguel Delibes Setién*. 1 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 11, 186.
- GRANADOS, Anastasio (1969): «Lecciones de la guerra y deberes de la paz», en *El Cardenal Gomá, Primado de España*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 387-429.
- GUSTRÁN LOSCOS, Carmen (2015): *El franquismo en el cine español (1975-2000): la representación cinematográfica de la dictadura franquista*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral.

- LARRAZ, Fernando (2009): «Aspectos ideológicos en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes», *Revista Chilena de Literatura*, 74, pp. 213-223.
- LLANOS, José María (1969): *Carta a Miguel Delibes Setién*. 28 de abril. Fundación Miguel Delibes. AMD, 11, 222.
- MAINER, José Carlos (2010): «Miguel Delibes: Los años difíciles (1968-1978)», en María del Pilar Celma y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, pp. 55-66. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-delibes-los-anos-dificiles-1968-1978/html/9354f0e6-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0\\_>](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-delibes-los-anos-dificiles-1968-1978/html/9354f0e6-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_>) [consultado: 2/02/2023].
- SANTOS SÁNCHEZ-BARBUDO, Adolfo de los (2005): «El príncipe destronado. Aportaciones de Miguel Delibes al campo de la psicología y psicopatología oro-alimentaria de la infancia», *Trastornos de la Conducta Alimentaria*, 1, pp. 39-54.
- VELARDE, Guillermo (2016): *Proyecto Islero. Cuando España pudo desarrollar armas nucleares*. Córdoba: Guadalmezán.

# Pintura y literatura





# ANALOGÍA PICTÓRICA DE LA FIGURA FEMENINA EN LAS NOVELAS DE MIGUEL DELIBES

MARÍA JESÚS APARICIO GONZÁLEZ<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

En el extenso panorama bibliográfico sobre la obra de Miguel Delibes, es poco habitual encontrar referencias del escritor como artista plástico –su verdadera vocación en los comienzos de su carrera–, salvo la excepcional edición realizada por la Fundación Miguel Delibes del año 2014 o, en la monografía *Miguel Delibes de cerca*, escrita por su biógrafo personal, Ramón García Domínguez (2020). Con ambos textos tendré una deuda a lo largo de estas líneas pues han sido un referente permanente para escribir, sobre todo, el último epígrafe de este estudio. Ahora bien, artista y talento van de la mano, y el suyo como dibujante se adecuó en un principio al periodismo, y acto seguido quedó postergado en favor de la literatura. La cuestión estriba en saber si en calidad de dibujante hubiera destacado igual que en su faceta de novelista, ámbito en que la figura de la mujer resulta ineludible. Al cumplimiento de este objetivo se orienta el presente estudio.

Concluiré con un último «retrato». En este, de carácter más impresionista, abordaré la faceta de Miguel Delibes caricaturista para el periódico *El Norte de Castilla*, durante los años de posguerra.

Siempre el  
pie en el estribo, el catalejo en la mano, deseando  
llegar al sitio adonde nos dirigimos; ansiando, una  
vez llegados, volver al que abandonamos.

MESONERO ROMANOS

---

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0001-8714-9454.

Tanto en la pintura como en la literatura, desde el Romanticismo, la historia del paisajismo europeo manifestó una tendencia por las concepciones espirituales y humanas, por la percepción del individuo y de la naturaleza, así como por las relaciones primigenias entre el entorno natural y el desarrollo social. Era imprescindible viajar, trasladarse a otros espacios, geografías cercanas o exóticas. Artistas y escritores ejercían una especie de desapego en la observación, de implicación personal, reflexión histórica y analítica del progreso.

Delibes no se aisló del todo: pese a sus escasas ganas de viajar, acabaron siendo numerosos sus viajes y estancias en universidades y entidades culturales, como respuesta a las invitaciones que le llegaban para difundir su pensamiento. Estas vivencias se testimonian en *Un novelista descubre América*, y más tarde en *Por esos mundos* y *Diario de un emigrante*, que surgen de la solicitud del Círculo de Periodistas de Santiago de Chile, o en *USA y yo*, durante su periplo por Estados Unidos y su labor de profesor visitante, becado por el programa Fulbright, del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Maryland (septiembre y diciembre de 1964)<sup>2</sup>. De sus viajes por Europa dan testimonio varias de sus obras. *Parada y fonda* ofrece una panorámica de su visita a Italia y Portugal en 1956, a París en 1958 y a Alemania en 1959. Tras su estancia en Checoslovaquia en 1968, escribe *La primavera de Praga*. Por último, *Dos viajes en automóvil* es la crónica sobre su recorrido por Suecia y Países Bajos en 1980 y 1981, respectivamente (Vega Martín 1996: 511-528). Casi siempre estas experiencias fueron compartidas con su mujer, Ángeles de Castro Ruiz. Delibes tiene su centro en sí mismo y, como diría Friedrich Schlegel: «sin un centro viviente, el hombre no puede llegar a ser, si le falta este centro, solo puede buscarlo en otro hombre, y solo un hombre provisto de un centro puede atraer y despertar el suyo» (Schlegel 1983: 41). El centro de Delibes no era otro hombre, sino una mujer, la suya: Angelines. Caminaron juntos, en paralelo, y progresivamente. Recorrieron y reconocieron la esencia o condición del individuo con una mirada casi tierna. Sus deseos de conocer la del hombre y la de la mujer, el más allá y más acá, perceptible por los sentidos, pues de ello, dependía el encuentro consigo mismos.

El escritor reconoce en cada viaje algo que le lleva a descubrir Castilla: «Porque, en efecto, Castilla, la Castilla de mis libros –dice el propio autor– solo he acertado a verla tal como es después de recorrer Europa y todo el

<sup>2</sup> Puede seguirse fácilmente a través de la biografía del citado García Domínguez (2020).

continente americano. Y aún añadiría más: cada salida mía al extranjero me ayuda a percibir un nuevo matiz de Castilla, matiz que hasta ese momento me había pasado inadvertido» (Delibes y García Domínguez 2007: 60).

Miguel Delibes se muestra unido a una realidad metafísica de tintes orteguianos que transfiere a la literatura. En ella están presentes su yo y su medio, y es incapaz de separar el medio en el que vive de su yo; sin embargo, dicha circunstancia le dota sin duda alguna de una gran universalidad. Avión, barco o tren le devolvían de nuevo a su Castilla, a su Valladolid natal, a Sedano y, por ende, a recuperar la ansiada «vida al aire libre», a pedalear de nuevo sobre su «querida bicicleta» y al bullicio de la familia, elementos imprescindibles para impulsarle a escribir cuartillas. En la misma línea resaltamos su personalidad, una inteligencia reflexiva y un manejo austero de la pluma. De esta amalgama surge un universo propio y auténtico en el que el lector no necesita realizar ininteligibles desciframientos.

Sus narraciones nos transportan de modo lineal y con suma naturalidad a los paisajes vitales que más le interesaron: la muerte, las consecuencias de una guerra cainita, la posguerra y la naturaleza en sentido rousseauniano o en el más amplio de los sentidos. Todas estas cuestiones existenciales son constantes en su obra literaria, que evidencia una preocupación tanto estética como ética y moral. La intención es siempre suscitar la hermandad universal, la dignidad y supervivencia del ser humano en la tierra; ahora bien, de la manera más discreta posible, sin ruido, y con más humor del que se le presupone.

Estas intenciones individuales y personales serán difíciles de acoplar en otras de carácter grupal o colectivo. A Delibes se le encasilla en el movimiento literario denominado realismo social, configurado por jóvenes que vivieron la Guerra Civil: Juan Goytisolo, Juan Benet, Luis Martín-Santos, Juan Marsé y Camilo José Cela entre otros. En mi opinión, cada uno de ellos representa un microcosmos inserto en un universo generalizado por la historiografía. Igualmente, les sucede a una serie de artistas plásticos. Por citar a los figurativos más conocidos, nombraremos a Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, nuestro sesentero *pop art*; la irónica y moderada Nueva Figuración bajo los auspicios de Juan Barjola, José Paredes Jardiel, y Jorge Castillo, o Narración Figurativa, representado por El Grupo Hondo: Juan Genovés, Paredes Jardiel y Fernando Mignoni, Alfonso Fraile, José Luis Fajardo, Bonifacio, Eduardo Úrculo o José Hernández..., dicho esto, próximos al pesimista imaginario delibesiano: frente a la sociedad moderna e industrial, el agobio ante la deshumanización del hombre, la sociedad de consumo, los medios de comunicación de masas, y, eviden-

temente, la ciudad caótica e insolidaria en oposición a la ciudad pequeña o a un pueblo. Estaríamos hablando del fusionado movimiento de los realistas (si bien son más «reporteros» del mundo urbano que del rural). En sus obras se percibe un aroma de realidad social sencilla y tranquila, ajena a los estados anímicos más pasionales. De este grupo configurado por pintores y escultores, por no pecar de misandria, citaremos al ilustre Antonio López. Sin embargo, en su mayoría son mujeres las integrantes: Amalia Avia, Isabel Quintanilla, María Moreno, Carmen Laffón, Teresa Duclós. Todas ellas traducen de una manera objetiva, unas y mágica otras, al igual que la literatura del realismo, unos ambientes muy intimistas, femeninos y sencillos por no decir simples y cotidianos. Da la impresión de que deseaban mirar hacia otro lado, no embargarse en cuestionamientos antropológicos o sociológicos desagradables ya acaecidos; sino reflexionar y disfrutar de la belleza de las cosas más nimias y a la vez esenciales para subsistir. Sus cuadros se plagan de flores, bodegones y escenarios habituales. No se trataba de dar un paso hacia atrás en el lenguaje de la pintura sino una zancada hacia delante y sin ninguna sombra alargada que les recordara momentos poco amables de sus biografías: por señalar a dos de ellas, el padre de Isabel Quintanilla –comandante del ejército republicano–, fue asesinado en el campo de Valdenoceda (Burgos) en 1941 y el de Amalia Avia, diputado en Cortes durante la II República por la CEDA, tuvo el mismo final en Santa Cruz de Zarza (Toledo) al inicio de la Guerra Civil (Muñoz Avia 2019).

Supuestamente, el país estaba en pleno desarrollo económico y aquello de la pobreza se había convertido en un tópico o incluso en exótico. Comenzaban los momentos de lucha obrera en las ciudades, y su estela llegaba a los pueblos. Delibes lo narra estupendamente, en *El disputado voto del Sr. Cayo* (1978).

## 1. SIMILITUDES ENTRE EL MUNDO LITERARIO FEMENINO DE MIGUEL DELIBES Y LOS RETRATOS PICTÓRICOS DE MUJERES DEL NATURALISMO Y REALISMO ESPAÑOL

De vuelta al objetivo planteado al inicio de la introducción, es decir, abordar la vertiente del Delibes artista plástico, que iba para pintor y se quedó en dibujante, me gustaría enfocar estas páginas basándome en una de mis líneas de investigación, la imagen de la mujer en las artes. Me explico: se trata de analizar algunas de las figuras o, mejor dicho, personajes femeni-

nos de las novelas de Delibes y compararlos con otros semejantes por su temática o procedencia retratados por artistas figurativos españoles y pertenecientes a las generaciones de los años cuarenta en adelante.

### *1.1. El retrato pictórico de Régula*

Llaman la atención en las obras de Delibes personajes como Régula, la guardesa del cortijo de la Jara de *Los santos inocentes*, una mujer casi analfabeta, sumida en la pobreza y sometida, al igual que Paco el Bajo, su esposo, un hombre bueno y obediente, plegado a la voluntad de los amos de la finca para los que trabaja de sol a sol. Régula es una mujer preocupada por la familia, en particular por sus hijos. Desea que estudien y no acaben llevando la misma vida campesina y miserable que sus padres: le contrariaba la actitud «del Azarías» porque ella aspiraba a que los muchachos se ilustrasen, cosa que, a su hermano, se le antojaba un error, «que, luego no te sirven ni para finos ni para bastos, pontificaba con su tono de voz brumoso, levemente nasal» (Delibes 2008c: 5).

Su anhelo queda frustrado en dos de ellos, Rogelio y Nieves: una muchachita de catorce años, tan dócil como su padre, se ve obligada a renunciar a la escuela para trabajar al servicio de don Pedro, el administrador de las propiedades de los señores marqueses, y su esposa, doña Purita. Solo lo conseguirá el hosco y rebelde Quirce, al abandonar el cortijo en busca de un futuro mejor. Régula es una buena hermana, caritativa. De vez en cuando refunfuña por las excentricidades de Azarías; sin embargo, lo acoge en su pobre vivienda, a pesar de que «allí, en casa, dos piezas, con cuatro muchachos, ni rebullirnos...» (Delibes 2008c: 36). El desdentado Azarías es un sesentón discapacitado psíquico, amante de los animales. Régula se hace cargo del «hijo de su madre» cuando le expulsa su señorito de la propiedad. El señorito justifica el despido por su inutilidad: se orina en las manos, lo cual lo incapacita para desplumar las aves que luego él se comerá; quita los tapones a las ruedas de los coches de sus amigos o cubre los geranios del jardín con excrementos de animal y, en definitiva, le avergüenza. Sin embargo, Azarías es una criatura inocente. Actúa de forma entrañable con «la niña chica»: «toma, duérmela, ella es la única que te comprende» le dice Régula a su hermano (Delibes 2008c: 38). Y él la mece y acurruca en sus brazos como si fuera un pajarillo caído del nido. Mientras «le rascaba insistentemente con el índice los pelos del colodrillo, musitaba “milana bonita”» hasta que los dos se duermen como ángeles o santos inocentes: «se quedaban dormidos a la solisombra

del emparrado, sonriendo como dos ángeles» (Delibes 2008c: 38), y escenifican una imagen piadosa<sup>3</sup>.

Régula recrimina a Quirce por burlarse de su tío, de su deficiencia: «reírse de un viejo inocente es ofender a Dios» (Delibes 2008c: 38). Así, tanto Azarías como la niña chica son considerados criaturas del Señor porque actúan como niños: desde sus propias capacidades, si bien bestializadas, son ajenas por completo a la brutalidad y crueldad de los señores. Esta circunstancia será ineludible para el desenlace de la novela, pues quienes se vengan no son los campesinos, los pobres, sino un necio y un ser celestial.

El retrato duro y a la par «poético» de Régula y de su familia nos aproxima, pues, a la vida, pero también a la muerte, un matrimonio indisoluble que conforma al hombre en su devenir. Representar un semblante o una figura significa mostrar que ese ser existe realmente o de forma ficticia, que está en ese lugar en el que el pintor o escritor lo sitúa o en alguno similar, que es testigo de una época, de unas creencias, de una sociedad y de una cultura verdadera o legendaria. Puede que ya no esté físicamente en este mundo, pero permanece su imagen, que nos sugiere entonces una ausencia, la suya, la del ser plasmado por otro hombre gracias a una técnica literaria o un procedimiento artístico (Aparicio González 2021: 21).

En resumen, estamos ante una mordaz e imbricada estructura social de reminiscencias medievales durante los años sesenta en España, alimentada por la corrupta clase política bajo la consigna: «Franco manda y España obedece». ¿Cómo hubiera pintado o dibujado Miguel Delibes a Régula y familia si esta vocación inicial de nuestro autor no se hubiera visto desplazada por la literatura? Saín de Villanueva comenta las concomitancias de *Los santos inocentes* con *La tierra de Alvar González* de Antonio Machado. Si poesía y novela pueden relacionarse en Delibes, ¿por qué no la pintura? Prueba de ello es que le dedica un libro completo, *Señora de rojo sobre fondo gris*, a un cuadro de título homónimo: «Entonces sí, entonces sentí celos del cuadro, de no haberlo sabido pintar yo, de que fuese otro quien la hubiese captado en todo su esplendor» (Delibes 2010: 15).

No resulta difícil imaginarle como autor de escenas costumbristas de criadas que desempeñan múltiples tareas en el hogar y en el campo: las

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el fotograma de *Los santos inocentes* (1984), versión cinematográfica dirigida por Mario Camus, del Anexo I. Enlace 1.

figuras representadas en la pintura al óleo *Campesinos de los montes de Granada*, de Rafael Zabaleta, realizada hacia 1959, podrían perfectamente representar el ambiente de los personajes de Delibes. Una escena costumbrista de toscos personajes ocupados en desempeñar múltiples tareas en el campo, en el hogar de sus señores, y en el suyo, castellanos recios, incluso, compatriotas insólitos del acotado paisanaje delibesiano. El escritor justifica su alejamiento temporal de Castilla para adentrarse en tierras extremeñas, por primera vez, en *Conversaciones con César Antonio de los Ríos*: «Sí, yo pienso que este tipo de situaciones solo pueden concebirse de Salamanca para abajo. Aquí en Castilla la tierra está muy repartida, aquí no hay caciques ni señoritos Iván. No hay grandes latifundios ni los había hace veinte años» (González Domínguez 2020: 622)<sup>4</sup>. Muestra la situación de estas personas durante la etapa dorada del franquismo, los años sesenta, exactamente en 1963: un cuadro de acentuado cromatismo, esquemática composición y detallado bajo el influjo de un sombrío expresionismo, similar al lenguaje rural y, a la vez, vanguardista, de Delibes. Zabaleta plantea un ritual iconografía de una familia de campesinos que ostentan su pobreza mayestáticamente. En palabras del artista:

Mi experiencia al cabo de cincuenta años de pintor me ha llevado a creer que el llamado realismo español es la constante de nuestro arte que más nos diferencia de los demás, por estar en él nuestra más peculiar manera de ser. Este realismo, al que todavía le queda mucho por decir, no puede confundirse con el que se hizo en el pasado de manera insuperable, y tendrá que nacer de la síntesis de las aportaciones hechas por la pintura en lo que va de siglo. Entre estas lo heredado de atrás, y la tierra en el medio que vivo, quiero fijar mi aportación, profundizando en lo local, que es la mejor manera de llegar a lo universal, en un mensaje cuanto más amplio mejor (Bozal 2013: 48).

El tándem Zabaleta y Delibes no duda en representar la miseria o la indeseable situación de «lo local», heredero no solo de las consecuencias de la Guerra Civil española, o del franquismo, sino de una situación sobrevenida desde los últimos años del siglo XIX. Desde 1890 hasta finales de la primera posguerra, España parecía estar sumida en un completo marasmo ideológico, en abierto contraste con las creencias político-religiosas más tradicionales:

---

<sup>4</sup> Véase *Campesinos de los montes de Granada* de Rafael Zabaleta (h. 1959). Anexo I. Enlace 2.



España en los años 40 es un país triste de supervivientes y, en algún modo, de fraticidas, obligados a vivir de recuerdos mortuorios y funerales por los caídos. Solemnes procesiones, peregrinaciones a lugares revestidos de histórica significación nacional, entronizaciones del Sagrado Corazón o desplazamientos de Vírgenes contribuyeron a reafirmar el reino de Dios y ayudaron a distinguir la patria católica, mitad monje mitad soldado, la verdadera España, de la otra, la vencida anti-España del laicismo republicano (García de Cortázar 2007: 534).

E igualmente sucede con las actividades artísticas. Sirva de ejemplo la Orden del 27 de noviembre de 1940, sustituta del marco regulador del año 1936, sobre la política de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes:

Las manifestaciones artísticas [...] deberán ser acomodadas al espíritu del «Nuevo Estado», de modo que las nacionales «han de ser índice de los excepcionales méritos del Arte Español» [...]. «Ahora se obligaba a que los artistas presentasen un documento acreditativo de su adhesión al Régimen o una copia autorizada de su depuración si ocupaban cargos públicos (Llorente Hernández 1995: 141).

Ambos, tanto el literato como el pintor, ofrecen testimonio gráfico de la España profunda, la cual, por otra parte, había sido una cuestión ya abordada por los escritores de la generación del 98 y por el intelectual Pedro Laín Entralgo (1908-2001), de la que se hará eco en sus magníficos libros *La generación del 98* (1945) y *España como problema* (1968) como defensor de una postura integradora, y que tuvo su contrarréplica en el escrito *España sin problema* (1949) del pensador antifranquista Calvo Serer.

Hablamos de la España profunda o también de la España negra, siguiendo la denominación de Gutiérrez Solana, figura indiscutible de la pintura de gran carga social, psicólogo de la España rural más depauperada y de panoramas o escenografías pictóricas que modelan tales contextos, entre otras la de «asilados anómalos», en la que encajaría, por ejemplo, Charito, la niña chica:

Como hace mucho calor, están sin chaquetas; por debajo de las fajas se ve la cintura del calzoncillo, lo mismo que la camisa, muy sudada de no cambiarse estas prendas en mucho tiempo, y las culeras del pantalón las tienen llenas de remiendos y agujeros, por donde se ve la carne; en la correa llevan calabazas grandes y rojas para el agua; de las espueñas que hay tiradas en el suelo asoman los mangos de las hoces. Se oyen muchos ronquidos y tienen echados los sombreros y las boinas por encima de la

cara para resguardarse de la luz y de las picaduras de las moscas. De aquel montón de segadores sale un olor a rebaño. En el suelo hay muchos zuecos atados y útiles de labranza; arrimadas a las paredes están las guadañas (Solana Gutiérrez 1975: 90).

Son testimonios de un país janero configurado por dos tejidos antagónicos: por un lado, una dermis surcada por un arado, símbolo del orden natural y asociado con la vida rural; por otro, la caótica, destructiva y cruel dermis que se maquilla con polvos traídos de París. Esta última es manifiesta en *El palco de las presidentas* (1945), pintoresca composición de Ignacio de Zuloaga en la que aparecen tres mujeres engalanadas con sus mejores prendas presenciando una corrida de toros desde el palco de una plaza de pueblo que se ha adaptado a ruedo taurino para la ocasión. El orgullo de las provincianas contrasta irremediabilmente con la escena tanto plástica como literaria anteriormente descrita por Zabaleta y Gutiérrez Solana<sup>5</sup>.

### *1.2. Similitudes entre cinco mujeres del universo literario de Miguel Delibes y los retratos pictóricos femeninos del naturalismo y realismo español*

De acuerdo con Étienne Souriau, pintores, escultores, músicos y poetas «si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas [...] son levitas en el mismo templo» (Gómez de Liaño y Muñoz 1990: 176). Todas las artes pretenden crear algo susceptible de impresionar, de llamar la atención, de gustar y de conmover a los individuos consumidores del mismo. Por una parte, aumenta el conocimiento demostrable de la realidad y, por otra, la percepción de esa realidad se intensifica sensiblemente gracias a sus creaciones o expresiones. Por dejarlo claro, la literatura y el arte aspiran a trastocar nuestra vida.

Si bien no es este el espacio para tratar los periodos de hegemonía de unas artes sobre las otras, sí puede afirmarse la presencia de unas en otras de modo que ambas, literatura-arte, arte-literatura, derivadas de la locución horaciana *ut poesis et pictura*, refieren a la necesidad de retroalimentarse. Me temo, muy a pesar de Lessing y su *Laocoonte*, que sean infinitos los ejemplos. Las pinturas de J. L. David y Guericault se inspiran en alto-relieves de la cultura clásica; Delacroix, padre del romanticismo francés

---

<sup>5</sup> Véase *El palco de las presidentas* (h. 1945) de Ignacio de Zuloaga. Anexo I. Enlace 3.

y renovador absoluto del lenguaje pictórico, se empapaba de la literatura tanto antigua, fueran Dante, Cervantes, Milton, como de las novelas modernas de Walter Scott, Chateaubriand o Lord Byron, el cual le inspirará sus iconografías más exóticas: *La muerte de Sardanápalo*, *El combate de Giaour y Hassán*. Incluso la experiencia combativa del poeta británico desembocó en dos de las pinturas más famosas del artista francés *La masacre de Quiós* (1824) y *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi* (1826). El plasticismo de Flaubert con su *Salambó*, Dovstoyevski, Ibsen, Tolstói, Walt Whitman y el inefable Nietzsche presidían la mesita de cabecera de los expresionistas alemanes tanto del grupo del Die Brücke como del Der Blaue Reiter. El marqués de Sade, Rimbaud, Flaubert, el conde de Lautremont, fueron releídos en grupo y en solitario por los surrealistas más oníricos, y por supuesto, los poetas. Según André Breton:

La fusión de las dos artes suele realizarse en nuestros días de modo tan integral que, para hombres como Arp o Dalí, resulta indiferente, valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos. [...] La pintura ha sido el primer arte que ha conseguido ascender gran parte de los escalones que la separaban, en cuanto modo de expresión, de la poesía (Gómez de Liaño y Muñoz 1990: 194).

O a la inversa, los escritores realistas franceses se fijarán en los cuadros de Courbet, de Manet, de Watteau, de Rafael. No era habitual en los españoles, salvo excepciones, como el narrador de *La regenta* coteja a Ana Ozores con *La Virgen de la silla de Rafael*. Puede decirse que el sistema descriptivo del realismo literario sigue criterios semejantes a los de la pintura. Pérez Galdós escribía así sobre Dickens:

...os describe una tempestad, por ejemplo, y os la presenta, no en un relato minucioso de los varios fenómenos que la determinan, sino en un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada: os presenta un momento de la tempestad, el sublime momento pictórico del relámpago, en que con la vista abarcáis un espacio sin límite, y veis innumerables objetos, sin poder examinar ninguno. Os describe un paisaje, y en su descripción lo veis como en la naturaleza, vago, grandioso en su conjunto. [...] Dickens es como un gran colorista que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra, de luz (Pérez Galdós 1990: 220-221).

Por lo tanto, considero que la relación entre la literatura y las bellas artes no es excluyente sino todo lo contrario. Ambas son subsidiarias: tanto

el lenguaje literario realista como el lenguaje plástico de la misma identidad, se merece un estudio por hacer. Sirvan estas reflexiones para sortear una vía o camino apasionante, pues «la realidad es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo» (Alas 1988: 91).

### 1.3. *Dos mujeres: una de rojo y otra de negro*

Ana, de *Señora de rojo sobre fondo gris*, es el homenaje literario a Ángeles de Castro, la queridísima esposa de Delibes, a la que él denominaba «mi equilibrio», y la madre de sus siete hijos. Desgraciadamente, Ángeles fallece de manera prematura a los cincuenta años, en la flor de la vida. El escritor asegura: «He necesitado perderla para advertir que ella significaba para mí mucho más que eso: ella fue también el eje de mi vida y el estímulo de mi obra, pero, sobre todas las demás cosas, el punto de referencia de todos mis pensamientos y actividades» (García Domínguez 2020: 462).

En esta novela se describe la historia de Nicolás, un pintor en crisis creativa que evoca los más íntimos recuerdos de su relación con Ana, su esposa, fallecida inesperadamente, tras una operación quirúrgica, en noviembre de 1974: «Ha muerto» –escribió entonces Delibes– «la mejor mitad de mí mismo». La descripción inserta en la novela *Señora de rojo sobre fondo gris* es la siguiente:

Narraba las cosas con ingenio; nunca se perdía [...]. De todo sacaba partido, lo animaba con tal magia que era imposible sustraerse a su hechizo; hubiera sido capaz de sostener la atención del auditorio durante semanas. Pero, al margen de sus dotes de observación, creaba; tenía una imaginación espumosa. A menudo traté de animarla para que escribiera, pero ella se burlaba de mí. ¡Me hubiese gustado tanto que lo intentara! (Delibes 2010: 9).

La narrativa de Miguel Delibes no renuncia a las relaciones de pareja; al contrario, es una de sus temáticas más recurrentes, en busca de una sentimentalidad personal. Para el humanista-cristiano que era don Miguel, el amor es esencial a la hora de construir una sociedad mejor, aunque vaya asociado al «fracaso» o a la muerte irremediable y, por ende, a la frustración o depresión:

Es ahora, a cosa pasada, cuando deploro mi mezquindad. Es algo que suele suceder con los muertos: lamentar no haberles dicho a tiempo cuánto los

amabas, lo necesarios que te eran. Cuando alguien imprescindible se va de tu lado, vuelves los ojos a tu interior y no encuentras más que banalidad, porque los vivos, comparados con los muertos, resultamos insoportablemente banales (Gámez Millán 2020: 3).

En este caso, el retrato de señora de rojo, no puede ser otro que el realizado por Eduardo García Benito (García Elvira, en la novela), un artista pucelano residente en París y Nueva York que se retiraría a su ciudad natal al ocaso de su consagrada carrera. García Benito experimentó nuevas formas de expresión en la capital de la modernidad durante los inicios del siglo xx y fue amigo de la flor y nata de la vanguardia: Picasso, Gris, Modigliani y de los escultores Gargallo y Clará, entre otros. En la ciudad de la luz se dedicó al género del retrato, a la ilustración, grabado y decorado de interiores.

El retrato de Ángeles de Castro surgido del pincel de García Benito estuvo siempre colgado a la espalda del sillón y escritorio de don Miguel en su casa de Valladolid. Delibes buscaba la protección de su ángel de la guarda. El académico Julián Marías la describía de este modo: «no se puede entender la obra de Miguel Delibes sin tener en cuenta la realidad de su vida familiar: la compañía de tantos años de esa alegría serena que solíamos llamar Ángeles, esa mujer, a la vez maternal y niña, sencilla y clara, que con su mera presencia aligeraba la pesadumbre de la vida» (García Domínguez 2020: 486).

Para el novelista, Ángeles significaba todo, no solo en su vida sino también en su obra y así lo reconoce: «soy, pues, consciente de que con su desaparición ha muerto la mejor mitad de mí mismo» (Delibes 1975: 339).

La musa posa elegante, discreta, y carismática (como era ella): «Todos, marido, hijos, familia, amigos, dependían de Ángeles. A veces daba la impresión de que entre todos la estábamos disecando» (Delibes 2020: 468).

Luce un elegante vestido rojo cadmio y unos guantes largos de un luminoso tono similar al de las perlas de su gargantilla. La modelo reposa delante de un indefinido fondo gris o ¿azul?: probablemente, el mejor color para respaldarla, pues no era una mujer de barroquismos superfluos.

Este retrato de Ángeles, de tintes velazqueños, podría equipararse conceptualmente con los retratos de Clotilde, esposa de Joaquín Sorolla, teniendo en cuenta que algunas de las novelas del vallisoletano son intemporales o imprecisas sus fechas. Por citar un ejemplo de juventud, mencionaremos el retrato de Clotilde García del Castillo vestida de negro en su casa (1906), que se encuentra en el *Metropolitan Museum of Art de*

*Nueva York*. Igualmente, Clotilde es protagonista en dibujos, apuntes y bocetos, como el rubricado por un jovencito de dieciséis o diecisiete años –perteneciente a la colección familiar–, en el que se puede leer: «Siempre de mi Clotilde seré» (Lorente Sorolla 2009: 19). Su idílica relación queda registrada en la correspondencia mantenida entre ambos –se intercambian más de dos mil cartas– durante las ausencias del pintor por motivos profesionales o separaciones impuestas por la delicada salud de su hija mayor María Clotilde:

He recibido la tuya cortita pero muy cariñosa y alegrándome que me quieres como el primer día; no lo dudo, vida mía, y por esa parte vivo muy tranquila y estoy cierta que a ti te sucederá lo mismo respecto a tu mujer fea que aunque no lo sabe demostrar te quiere de corazón (Lorente Sorolla 2009: 19).

El amor entre la pareja se rompería físicamente el 10 de agosto de 1923. La causa fue un derrame cerebral sufrido por el pintor valenciano. Sorolla tenía sesenta años cumplidos, diez años más que Ángeles, que fallecería de un tumor en el cerebro. El artista valenciano hubiera deseado sobrevivir a su pasión igual que Delibes a la suya. Clotilde «aguantó» unos años más sin la compañía de su marido gracias al calor de sus hijos y a ocuparse del patrimonio artístico familiar, el cual disfrutó durante sus años de convivencia, y al que renunciaría generosamente legándolo al Estado español. Delibes –en palabras de su hija Elisa– se sumió en una depresión desde el mismo instante de perder a Angelines.

Los retratos de Clotilde al igual que el de Ángeles pintados o descritos por Sorolla y Delibes, respectivamente, muestran a unas mujeres dotadas de gran personalidad, carácter afable, inteligentes, familiares, cariñosas, con gran sentido del humor, complacientes, trabajadoras, buenas esposas y madres, pero, sobre todo, reflejan simbólicamente, amor y agradecimiento. «La señora de rojo y la señora de negro» fueron valedoras de una gran empatía y complicidad con las aspiraciones literarias y artísticas de sus esposos. Clotilde lo demostraría por escrito en una de sus cartas: «Tú que antes de esposo y padre fuiste pintor, debes preferir pintar a todo lo demás». Sorolla, unos años más tarde escribía: «Todo mi cariño está reconcentrado en ti, y si bien los hijos son los hijos, tú eres para mí más... Eres mi carne, mi vida y mi cerebro, llenas el vacío que mi vida de hombre tenía antes de conocerte, eres mi ideal perpetuo...». Sin ellas, sin sus musas vitales y artísticas, sus carreras hubieran sido muy diferentes. Así lo han reconoci-

do. Delibes a través de su alter ego Nicolás de *Señora de rojo*: «Continuaba seco, carecía de facultades hasta para embadurnar un lienzo; me sorprendía haber tenido ideas meses atrás y empezaba a sospechar que esta vez mi incapacidad era definitiva» (Delibes 2010: 17).

Regresando a los personajes femeninos de la literatura de Miguel Delibes, me detendré en Carmen Sotillo, protagonista de *Cinco horas con Mario* (1966), una de sus novelas más significativas y que le sirvió de telón de fondo para gestar durante siete años otras que le conducirían a ser miembro destacado de la Real Academia Española. Carmen –Menchu– es una mujer de provincias, castellana, que acaba de enviudar de su marido, Mario. Finalizado el velatorio, sola en casa, mantiene un monólogo con el esposo, al que se dirige sin descanso como si pudiera escucharla. La noche del 24 al 25 de marzo de 1966 recibe en casa las muestras de pésame de familiares y amigos; desde ese momento «queda retratada», ya que, durante el velorio, manda a la cocina al bedel amigo de Mario, «porque un bedel no debe estar donde están los catedráticos», y piensa que resulta inmoral que le lloren las criadas y los cajistas de imprenta, y los hijos no: «¡No quiero escenas, Doro! ¿Es que no me oye?» (Delibes 2008a: 15).

Una vez, sola en casa, durante cinco horas, salen a la luz reproches y críticas al comportamiento, aficiones, valores de su esposo, que, según Menchu, eran la causa de su infelicidad. Mario Díez era un intelectual, catedrático de instituto y periodista, ajeno al consumismo y al que le gustaba desplazarse en bicicleta. Escribía libros sobre temática bélica, algo normal en los intelectuales de la época, además de ser ferviente lector de la Sagrada Biblia: «–Él decía que la Biblia le fecundaba y le serenaba» (Delibes 2008a: 22). La novela ofrece un relato que es el reflejo de la sociedad española durante la dictadura franquista: «*Cinco horas con Mario* es un constante e indirecto machaqueo contra el orden dictatorial» (Astorga 2010). Según M.<sup>a</sup> Luisa Bustos en su obra *La mujer en la narrativa de Delibes* (1990), Carmen y Mario son un claro paradigma de las dos Españas. Y es la viuda, una mujer reprimida y represora, quien mejor representa la ideología del franquismo. Delibes utiliza a los dos personajes para poner en entredicho el pensamiento político y la ideología religiosa preconiliar y posconiliar de la España de mediados del siglo xx:

*Cinco horas con Mario* es la novela del neocatolicismo español. Técnicamente, tiene un primer capítulo donde se juega la fórmula de la reiteración muy acertadamente. Luego, Delibes, maestro en el ventriloquismo literario, en lo que hemos llamado su arte de poner voces, toma el papel de una viuda

pequeño-burguesa y va haciendo la crónica de los últimos años en la capital, con la evolución política, social, religiosa, de la ciudad (Umbral 1970: 69).

Por otra parte, había sido defendida hasta la náusea por intelectuales y artistas, entre ellos el ya citado Laín Entralgo, jefe del Departamento Nacional de Ediciones, quien reclamaba en un ensayo publicado en *Vértice* la defensa de un nuevo humanismo «entrañadamente católico» (nº 7-8, XII, 1937-1938) en lo que coincidía con Luis Felipe de Vivanco, colaborador de la revista *Cruz y Raya*, o Manuel Pombo Angulo: «El arte en nuestra España ha de nacer de la incorporación del espíritu popular y del encaje de lo nuevo dentro de la total armonía. De España y su arte hemos de hacer un culto y una catedral» (Pombo Angulo 1939). Eugenio d'Ors, jefe del Servicio de Bellas Artes, consideraba al arte y la religión iguales. A la improvisada nómina podíamos añadir los nombres del escritor Sánchez Mazas, el crítico Sánchez Camargo o Cecilio Barberán. Y no deja de sorprender la frivolidad de Carmen al hablar de esta guerra: «¿Te acuerdas cuando los italianos llegaron a Madrid? Qué tipazos, las chicas se despepitaban por ellos; dicen que Mussolini escogió los más altos» (Delibes 2008a: 67). Pero Carmen Sotillo está segura de sí misma y sabe adónde va. Se apoya en la religión, en su madre, en sus amigas, en la guerra que han ganado. Alardea de una falta de cultura propia de una derecha cerril: «Los libros solo sirven para coger polvo», «tus libros y tu periodicucho no nos han dado más que disgustos» (Delibes 2008a: 30), «¿Con lo que a mí me hubiera gustado que escribieras libros de amor!» (Delibes 2008a: 32), «Leer y pensar es malo, cariño, convéncete», «Las personas que piensan mucho son como infantiles, ¿no te has fijado?» (Delibes 2008a: 56), «La mayoría de los chicos son hoy medio rojos [...] tienen la cabeza llena de ideas estrambóticas sobre la libertad» (Delibes 2008a: 38), «[...] en definitiva ¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿Qué saca en limpio con ello? Hacerse un marimacho, ni más ni menos», «[...] Mario, porque ¿desde cuándo trabajan las señoritas?» (Delibes 2008a: 49), «[...] que todavía me acuerdo de tu conferencia, ¡vaya un trago! [...] que no hay quien te entienda» (Delibes 2008a: 53). Así opinaba Menchu: «una autoridad fuerte es la garantía del orden, acuérdate de la República, no es que yo me lo invente, aquí y en todas partes, y el orden hay que mantenerle [sic] por las buenas o por las malas. O se es, o no se es, que diría la pobre mamá» (Delibes 2008a: 88).

En definitiva, Carmen era hija de su condición y de su época. Sin ser consciente de ello del todo, había normalizado la incapacitación a la



formación intelectual y profesional de las mujeres porque ambas estaban destinadas a los hombres, sin más, sin ningún tipo de cuestionamiento:

Yo recuerdo en casa, dos criadas y una señorita para cuatro gatos, que aquello era vivir, que cobrarían dos reales, no lo niego, pero, comidas y vestidas, ¿quieres decirme para qué necesitaban más? Pues bueno era papá para eso: «Julia, ya está bien; deja un poco para que lo prueben también en la cocina». Entonces existía vida de familia, daba tiempo para todo y, cada uno en su clase, todos contentos. Ahora, tú me ves, aperreada todo el día de Dios, si no estoy entre pucheros, lavando bragas, ya se sabe; que una no puede dividirse y por mucha disposición que tenga, con una criada para siete de familia, a duras penas se puede ser señora. Pero de estas cosas los hombres no os dais cuenta, cariño, que el día que os casáis, compráis una esclava, hacéis vuestro negocio, como yo digo, que los hombres, ya se sabe, no tiene vuelta de hoja, siempre los negocios. ¿Que la mujer trabaja como una burra y no saca un minuto ni para respirar? ¡Allá se las componga! Es su obligación, qué bonito, y no es que te reproche nada, querido, pero me duele que en más de veinte años no hayas tenido una palabra de comprensión (Delibes 2008a: 27).

Dicho todo esto, parece obligado recordar el último testimonio de Delibes sobre la novela protagonizada por cualquier Carmen/Menchu o Lola en unos años de «paso lento hacia la paz»:

Escrita esta novela hace más de cuatro décadas, una lectura actual me ha llevado a revisar mi juicio inicial: creo que Mario se pasó de rosca, se mostró un marido radical ante un problema baladí. Menchu, como era frecuente en la época, no era más que una burguesita con un lenguaje mecánico, lleno de tópicos y unas ideas heredadas, pero sin ninguna tacha profunda. [...] Fueron suficientes unos años para que las cosas empezaran a cambiar. Los lectores ya no se mostraban unánimes en sus juicios: Mario no era el bueno ni Menchu la mala. ¿Por qué iba a ser bueno Mario? ¿Por qué mala Menchu? ¿Por haber recibido una educación trasnochada? Mario, tan entregado a su causa, no entendió a su esposa, que, con muy poco esfuerzo, se hubiera puesto de su lado. [...] De todo esto me doy cuenta ahora. [...] Mas una evidencia se impone: si Mario y Menchu hubieran estado en la misma línea de pensamiento, no hubiera habido novela (Navarro 2020: 131)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Véase el fotomontaje del interior de la exposición «Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)» junto a las obras de las artistas mujeres *Autorretrato de cuerpo entero*, de María Roësset Mosquera, y *Flores y frutas*, de María Luisa de la Riva. Anexo I. Enlace 4.

Desde el formalismo, sería un semblante homónimo a Menchu, cualquier retrato de figura femenina o mujeres de cuna mecida, encuadrado en el realismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, a Menchu, un ama de casa, provinciana, que aceptaba con agrado su parasitario estatus al sentirse una privilegiada por pertenecer a la alta burguesía, su vida matrimonial le imponía convertirse en una «esclava» del hogar y de la familia: «a ti siempre te trajo sin cuidado que mi familia fuese así o así, Mario, seamos francos, que yo estaba enseñada a otra clase de vida, que a veces pienso en la cara que pondría la pobre mamá si levantara la cabeza y mejor muerta, como te lo digo. Habría que oírlo: ¡Una criada con cinco criaturas!» (Delibes 2008a: 33).

Por otro lado, desde mediados del siglo XIX, las escritoras y primeras feministas, Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, instaban en sus textos al acceso a la instrucción pública de las mujeres. Esta dinámica garantizaría recibir unos ingresos y ganarse la vida *per se*. Sirvan de ejemplo las pintoras del inaugurado siglo XX: María Luisa de la Riva, Clara Lengo, María Fernanda Francés, Elena España y Claudia Coranty. A partir de 1941, Julia Coranty (galardonada con una primera medalla por su obra *Escuela de Doloriñas*) o el grupo femenino de la generación del 27, «Las sin Sombrero». Todavía faltaban unos cuantos años para que se hablara de democracia, igualdad, feminismo, y libertad, con más ahínco (Navarro 2020: 131). La protagonista antagónica a Menchu, la encontramos en *Una estudiante de París* (1930) de Ignacio de Zuloaga, que se conserva en el Museo Gustavo de Maeztu Estella-Lizarrá; o en el solícito autorretrato de cuerpo entero, realizado por María Roësset Mosquera (1882-1921) en 1912. Interesa el autorretrato de Ángeles de los Santos (1911-2013) por diferentes motivos: uno, sentimental, por la coincidencia del nombre con la esposa de Delibes; el otro, el que la longeva pintora fuera vallisoletana. Asimismo, se inspiraba en la literatura y la poesía de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca durante su etapa surrealista. Igualmente, en plena juventud se asemeja físicamente a Lola Herrera más madura<sup>7</sup>.

Carmen apenas se lleva treinta años con Lali, la joven protagonista de *El disputado voto del Sr. Cayo* (1978). Esta novela supuso la recuperación anímica de Delibes, tras el fallecimiento de su esposa. Lali es una madre de

---

<sup>7</sup> Véanse de Ángeles Santos, *Autorretrato* (1928); de María Roësset Mosquera (conocida como MaRo), *Autorretrato de cuerpo entero* (1912); de Ignacio de Zuloaga, *Estudiante de París*. Compárense con la actriz Lola Herrera interpretando a Carmen Sotillo (Menchu) en la adaptación teatral de *Cinco horas con Mario*. Anexo I. Enlaces 5, 6, 7 y 8.

dos hijos y divorciada, además de una férrea defensora del feminismo. Recién salida de la clandestinidad, ejerce el activismo político como militante del PSOE, durante la Transición, en concreto, en el marco de las elecciones legislativas españolas de 1977<sup>8</sup>.

Delibes describe el viaje a Cureña (Burgos) de Lali, Rafa y Víctor, este último candidato a diputado de provincias, en busca del voto del señor Cayo, un anciano alcalde de una pequeña localidad, prototipo del hombre castellano, aferrado a la tierra y que les cambiaría la percepción del mundo. Desde la puntualidad, Delibes mantiene la morfología de la novela tradicional y a la vez, experimenta con una tipología narrativa más vanguardista como sucede con la pintura de Cándida, de Carmen Laffón (1955):

En este sentido, *El disputado voto* es una obra que, por una parte, tiene la estructura lineal de una novela tradicional (presentación, nudo, desenlace), y, por otra, utiliza ciertos hallazgos de la novela llamada moderna: sea la «reducción temporal» (relata lo ocurrido en poco más de 24 horas), sea la presencia de acción antes del conocimiento, por el lector, de los escenarios y los personajes (García Velasco 2020).

Para la analogía de Lali, ensazaría la obra de Ana Peters (1932-2012): si bien nacida en Bremen, Alemania, realizó gran parte de su carrera artística en España. Fue una de las figuras más activas de Estampa Popular de Valencia. En particular, nos referimos a la obra que presentó en abril de 1966 en la Galería Edurne de Madrid, titulada *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo*. Peters está ligada al movimiento del realismo crítico, pues no le gustaba que la encasillaran en la corriente del *pop art*. La temática, o mejor dicho la monotemática de la exposición, exhibía a la mujer irónicamente<sup>9</sup>.

Los críticos referentes plasmados en sus serigrafías surgen de los iconos publicitarios y el mundo de la moda, en otras palabras: la cosificación de la mujer tan criticada por el movimiento feminista de los sesenta y setenta en los que militaba Lali. Después de tanto ayuno en todos los sentidos, la sociedad rebrotaba y se entusiasmaba con la nueva ideología de cambio o fervor del futuro. Tomás Llorens, artista y esposo de Peters lo explica así: «[...] adopta la forma ciega y ajena a toda elaboración reflexiva, se inspira en el mismo afán de dominio y posesión, se exalta con el mismo elemento subyacente de agresividad, que fundamentan el espíritu y el estilo de la competición» (Bozal 2013: 137).

<sup>8</sup> Véase *Cándida*, de Carmen Laffón (1955). Anexo I. Enlace 9.

<sup>9</sup> Véase el cuadro *Sin título* de Ana Peters (1966). Anexo I. Enlace 10.

En la novela se muestra otra mujer. La esposa sordomuda del Sr. Cayo, única representante femenina de la aldea: «Una mujer vieja, de espaldas vencidas, enlutada, con un pañolón atado bajo la barbilla y una lata entre las manos temblorosas» (Delibes 2008b: 60): paradójicamente, reconoce el Sr. Cayo que su mujer es la única que lee en el hogar, aunque minutos antes haya afirmado que la conversación femenina carece del menor interés, refiriéndose a su ideal condición de muda: «Claro que para lo que hay que hablar con una mujer» (Delibes 2008b: 90).

—Pero vamos a ver, usted, ¿qué es lo que hace aquí a diario en invierno?

¿Lee?

— A mí no me da por ahí, no señor. Eso, ella (Delibes 2008b: 96).

Mujeres ancianas, «sin voz» e invisibles para una clase política conformada por tecnócratas. Campesinas o no, cubren su cabeza con una pañoleta y se muestran en escenarios íntimos o en exteriores desoladores. El bruno ambiente de los grabados de la serie *Estampa popular de Valencia* (1966) de Ana Peters representa, al igual que en el *Disputado voto del Sr. Cayo* (1978), las discordancias entre las dos fracciones femeninas de la España de finales de los años setenta: «una cándida y otra remuda»<sup>10</sup>.

A Menchu, la describe su verborrea clasista, a Laly su lucha por la igualdad, y a las otras mujeres, Régula y la «muda», su silencio. De nada les serviría intentar garabatear su nombre sobre un papel improvisado o ser la única lectora del lugar. Las rudas o sabias mujeres delibesianas carentes de dobleces y de humanidad profunda —según Delibes—, unas vivían ajenas a la ciudad: «Hay que asomarse a los pueblos, macho. Ahí, ahí es donde está la verdad de la vida» (Delibes 2008b: 109); y otras insertas en una pandémica ciudad en desarrollo, tanto en la novela de Miguel Delibes como en la pintura española del realismo social de mediados del xx, en la que se percibe ese sentimiento agonístico provocado por una guerra y lo que vino detrás, si cabe más duro. Si bien en sus novelas Miguel Delibes trata poco el tema de la Guerra Civil explícitamente, por no darle excesivo protagonismo, no cabe duda que el desolador ambiente originado por el conflicto y vivido en propias carnes con apenas diecisiete años, se camufla entre los personajes y escenarios de los relatos de nuestro protagonista desde los prolegómenos: *La sombra del ciprés es alargada, Aún es el día,*

<sup>10</sup> Véase el cuadro *Sin título* de Ana Peters (1966). Anexo I. Enlace 11.

*Cinco horas con Mario*, o en la poblada de más recuerdos autobiográficos *377a Madera de héroe...*, *Mi idolatrado hijo Sisí* o *El príncipe desronado*.

Le comentaba Delibes a Ramón García con motivo de la adaptación al teatro realizada en 1989 por ambos de *La guerra de nuestros antepasados*:

Fue una época muy sombría en sentido literal: no había luz, pero tampoco había pan, comida, telas, papel, medios de transporte. Duros años aquellos, en los que el verdadero protagonista fue la cola. Colas y hambre, eso fueron los años cuarenta [...]. La impresión, mejor, la conclusión que saco al releerla [...], y supongo que será la que saque el lector, es que los españoles necesitamos de una guerra lo mismo que de una mujer, ¡eso es desolador! Y lo peor es que ha sido así a lo largo de toda la Historia (García Domínguez 2020: 111).

Realidad y neorrealidad se aúnan en un binomio interdisciplinar donde sus supuestamente figuradas habitantes se describen como marginadas, débiles, desencantadas o reprimidas, conscientes o inconscientes de su situación y en algunos casos del extremismo al que son sometidas.

Delibes, sin necesidad de superfluos envoltorios lingüísticos, sino con una elegante y a la par pasmosa sobriedad, consigue transmitir con fidelidad su amplio conocimiento del panorama social de Castilla y de su lenguaje, de manera muy similar al tratamiento pictórico del realismo social. Dos alternativas útiles que plasman la realidad histórica contemporánea a partir de una actitud crítica, con ciertos destellos de la soledad del tremendismo y, antagónica a la pintura de Historia, respectivamente.

## 2. LA SUTILEZA SATÍRICA DE MIGUEL DELIBES CON EL LÁPIZ:

### LAS CARICATURAS EN *EL NORTE DE CASTILLA*

#### 2.1. *Miguel Delibes caricaturista: la temprana vocación*

...la caricatura consiste en hacer feo a quien  
no lo es y horrible a quien lo es  
Miguel Delibes, *El Norte de Castilla*, octubre de 1946

Delibes reconocería con cierta ironía en 1946, en un artículo para *El Norte de Castilla*: «Yo tengo el prurito vanidoso de considerarme un poco artista. Hago caricaturas con buena voluntad y esto ya me parece suficiente título para juzgarme artista» (Aganzo 2014: 9).

Las circunstancias, tanto las familiares como las sobrevenidas por la posguerra, fueron duras y le condujeron a profesiones que en principio no eran demasiado atractivas para él: «Todas estas carreras [se refiere a las de Comercio y Derecho que cursó] fueron completamente ajenas a mi vocación. Yo no tenía ninguna vocación de abogado, y mucho menos de profesor mercantil. Fue algo que tenía a mano y lo hice por conseguir una cátedra como mi padre». Y añade:

Pero mi verdadera ilusión era el dibujo. En cierto modo, soy un dibujante frustrado. Empecé haciendo caricaturas de mis profesores, los frailes «baberos», con el consiguiente regocijo de mis compañeros. Luego, cuando llegó la guerra, yo tenía quince años y acababa de terminar el bachillerato. Entonces, mi padre, al que disgustaba ver a un chico mano sobre mano, me matriculó en Peritaje Mercantil y así comencé la carrera de Comercio. También me matriculó en la Escuela de Artes y Oficios, por libre, para que hiciese modelado en barro. Pero la clase era a las ocho de la tarde, y a esa hora un mozalbete de quince años lo que quiere es estar con los amigos. Yo tal vez hubiera sido dibujante, quizá pintor, si hubiera sido debidamente encauzado (García Domínguez 2020: 24).

Pese a no cumplirse su deseo de haber recibido formación en las Bellas Artes, recientemente se ha encontrado, entre los papeles del novelista y dibujante entusiasta, un cuaderno de cincuenta y dos hojas y de formato apaisado, repleto de dibujos y bosquejos a lápiz y a tinta, realizados en Valladolid en junio de 1932. Por otra parte, aparecen fechados en diciembre de 1940 cuatro más, ejecutados en Sevilla y en San Fernando, Cádiz. Este cuaderno de artista fue realizado durante su ingreso voluntario en la Armada, antes de finalizar la Guerra Civil. Su destino, embarcado en el crucero Canarias (igual que mi padre unos años más tarde), le facilitó al marinero de tierra seca —al no existir acción bélica— matar las muchas horas de asueto utilizando el lápiz para llenar cada pliego de su libreta (con hasta quince bocetos por hoja) de personas captadas sin esperarlas:

Delibes traza rostros, bustos, cuerpos enteros de hombres y mujeres, vestidos de calle, de gala y hasta de faralaes, bailarina con guitarrista, cazador con perro, tenista con raqueta, esquiador en pleno descenso, señor provecto con pata de palo, fraile «babero» [a los que ya había caricaturizado de muchacho, como hemos visto, en el colegio de Valladolid], varios marineros en distintas faenas del barco [aunque también en trance etílico, con las correspondientes y delatoras botellas], apunte del propio crucero Canarias a hoja entera, alguna que otra pareja de recién casados [ella con velo transparente] y finalmente,

cuatro declaradas «caricaturas» [de tales las califica el autor en la hoja 22], aunque no identifica quiénes puedan ser (García Domínguez 2020: 23).

Inmortalizó a todos estos desconocidos modelos sin dejar ningún tipo de rúbrica, salvo en las hojas finales (cuatro) del cuadernillo, firmadas con el seudónimo de MAX. Igualmente, en el interior de esta joyita plástica, se encontraba una serie de ilustraciones realizadas a color con cierto cariz expresionista, ilustrativas de un cuento infantil y cuyo texto escribió en verso. Aunque no llegó a titularlo, los especialistas reconocen que podría denominarse *La bruja Leopoldina*, en honor a la maléfica hechicera que presenta en los primeros ripios, enlazados de dos en dos.

Cumplido su servicio a la patria, y con tan solo veinte años, Delibes se instala de nuevo, en Pucela. El 10 de octubre de 1941 entraba ilusionado, con un portafolios debajo del brazo, en el portal número 7 de la calle Montero Calvo de Valladolid, sede del periódico *El Norte de Castilla*. En ausencia del director del diario, Francisco de Cossío, fue entrevistado por el gerente, don Jacinto Arlés. El joven no tenía intención de solicitar la plaza de periodista:

[...] sino con un propósito más modesto: hacerme un hueco como dibujante [...]. Con don Jacinto me entrevisté en el despacho de la gerencia [...] y se dispuso a contemplar las caricaturas que yo había sacado con mano temblorosa del portafolios [...]. El silencio con que don Jacinto curioseaba lámina tras lámina iba produciéndome un creciente desánimo (García Domínguez 2020: 20).

También estaba presente en la inesperada audiencia el sacerdote don Martín Hernández. Años más tarde, se convirtieron en muy buenos amigos: este celebraría su boda con Ángeles y bautizaría a sus siete hijos. En aquel momento, don Martín, un hombre de pocas palabras, provocó más nerviosismo del habitual en el solicitante de empleo. Después de observar los dibujos y declarar las dificultades —recortes del papel, la censura, puesto que «detenciones, encarcelamientos y ejecuciones estuvieron a la orden del día, en especial en los años inmediatamente posteriores a la guerra» (Bozal 2013: 24)—, señaló que estaba bien el trabajo mostrado y lo invitó a pasarse a las ocho de esa misma tarde para presentarle al resto de empleados. Delibes ya era uno más en la redacción. A partir de ese día, don Miguel mantuvo «una relación vitalicia» con el periódico en tres puestos diferentes: caricaturista, en 1941; redactor, en 1944; subdirector, en 1952; y director interino, en 1958. En total, realizaría trescientas noventa viñetas durante los años señalados.

## 2.2. *Sus primeras caricaturas*

Así se expresa el dibujante:

Yo era plenamente consciente de que no sabía dibujar. Tenía afición y una habilidad innegable para reproducir con el lápiz los rostros de algunas personas, pero nada más. No me resultaba difícil alcanzar el parecido de un rostro, pero no osaba pasar de ahí. [...] Tal vez hubiera llegado a ser un discreto caricaturista y hasta un buen dibujante en manos de un maestro, pero en aquel tiempo eso de pintar monos o aporrear un piano era mirado por el ojo paterno con cierta inquietud: era un hijo en mal camino [...]. De ahí que cuando yo comencé a coleccionar en una libretita negra, de pastas de hule, las efigies de los frailes de mi colegio, con el consiguiente regocijo de mis compañeros, mi padre no ocultó su preocupación: «No pierdas el tiempo pintando monigotes» (García Domínguez 2020: 132).

Aquella sentencia emitida por su padre no fue escuchada por el muchacho, ya que a cuatro días de haber ingresado como caricaturista en *El Norte de Castilla*, en concreto el 14 de octubre de 1941, publicó sus dos primeros «monos». Estos ilustraban la crónica del partido Delicias-Ciudad Real, celebrado el domingo 12 en el estadio municipal de Valladolid. Comenzaba su andadura intercalando dos de sus pasiones desde la infancia: el fútbol y el dibujo, actividad que realizó durante ocho años, hasta diciembre de 1949. Habría que sumar, a partir del 4 de enero de 1942, caricaturas de actores y actrices para las críticas cinematográficas rubricadas por Cerrillo, «Ceese» o «J». La carencia de imágenes de archivo le lleva a ilustrar los retratos de los protagonistas de algunas de las noticias, tanto nacionales como internacionales: los del papa Pío XII o el duce Mussolini, por ejemplo. Igualmente, Delibes se convierte en rotulista de las secciones «Espectáculos», «Los deportes en el Norte» y «De la ciudad», creadas en julio de 1942. Asimismo, su faceta de dibujante se amplía circunstancialmente al publicar alguna que otra viñeta de humor o chistes gráficos como colaborador, tarea por la que recibe un salario de cien pesetas mensuales. El joven Delibes pasaría a la plantilla como redactor dos años más tarde.

En ambos aspectos Delibes demostró una excelente capacidad creativa. En la actividad narrativa se describe y, por tanto, se percibe un magnífico retrato naturalista de la sociedad de la época: tanto los privilegiados como los «desheredados» se presentan con cierta aura de sarcasmo y a la par de pesimismo. De hecho, en 1960 ilustraría su novela *El camino* para la edición norteamericana con un pretendido retintín. Nos preguntamos si con



el grafito trazaría a los personajes femeninos de sus viñetas, al igual que a las mujeres de sus novelas, desde ambas perspectivas.

### 2.3. *Temática de las caricaturas de Delibes*

En 1913, Azorín, maestro de la escritura, había publicado la obra histórica y crítica *Clásicos y modernos*. En ella expresaba su opinión sobre el humorismo:

El capítulo de eutrapelia, del divertimento espiritual es sumamente importante en la historia del desenvolvimiento humano; haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la sensibilidad humana y consiguiendo la del progreso, la de la civilización. La marcha de un pueblo está en la marcha de sus humoristas (Azorín 1913: 41).

¿Cuál sería la marcha del Delibes humorista? El interés del caricaturista era el de hacer revivir a los lectores de *El Norte de Castilla* una serie de acontecimientos baladíos y también importantes. Las temáticas emergían del mundo de los deportes, esencialmente del fútbol, aunque también de manera más puntual ocuparon sus diseños el baloncesto, el juego de pelota y el boxeo; asimismo ilustró el ámbito de los espectáculos, las críticas de cine, de libros, personajes varios y algún que otro chiste; se atrevió incluso con los jeroglíficos. Podríamos decir que Delibes abarcaría con sus «monos» tres aspectos esenciales de información: el cultural, el sociopolítico y el lúdico, bajo un estilo muy personal, desde el año 1941.

1943 y 1962 son las fechas de su primera y su última crónica cinematográfica. La inaugural la realizó sobre la película dirigida por Juan de Orduña *Deliciosamente tontos*, que completó gráficamente con una caricatura de la actriz Amparito Rivelles, y la final, sobre la película de Joshua Logan *Fanny* (1961). En palabras del escritor: «Lo que yo hacía eran cuatro líneas de orientación para el lector, incluido el aspecto moral de la película». Las facetas de dibujante, en particular, y de comentarista de cine le permitían visionar las películas gratuitamente en una época de austeridad absoluta. Para la autoría de sus comentarios se sirvió de un seudónimo: MAX. Tres letras unidas intencionadamente como si de una ecuación matemática se tratara. En el fondo, era una sencilla declaración de Miguel Delibes (M) al amor de su vida, su novia y futura esposa Ángeles (A), con una incógnita (X) sobre lo que el futuro les depararía. Un futuro que comenzaron a desarrollar como matrimonio el 23 de abril de 1946.

El caricaturista era asiduo del elegante café Corisco, en la plaza Mayor, dotado de una terraza muy concurrida en la acera de San Francisco e inaugurado nada más finalizar la Guerra Civil. El Corisco fue la improvisada sede donde expondría una producción de personajes populares realizadas sobre papel tamaño folio y con lapiceros de colores. Las caricaturas tuvieron muy buena aceptación e incluso llegó a vender algunas. Su periódico publicitó el evento con una reseña denominada «Exposición de caricaturas de MAX», y a la par se hizo eco de las alabanzas al artista y a la muestra, respectivamente:

Son algunas de ellas aciertos plenamente logrados, tanto en el parecido como en su sencillez, pues es admirable ver plasmados con líneas rápidas y elementales no solo los rasgos fisionómicos sino hasta psicológicos de los caricaturizados [...]. No dudo de que tenemos en Max un próximo caricaturista de primera línea, pues ya en esta primera aparición en los salones de exposición se nos revela con una cierta personalidad que promete ser muy fuerte en el futuro (García Domínguez 2020: 144).

Ya desde entonces hizo gala de su austeridad y rotundidad en el trazo, y, como no podía ser de otra manera, en acentuar la expresión propia del modelo. Aunque algunas de sus caricaturas se les revelaron a sus compañeros del periódico, pues a veces no eran capaces de descubrir a quién representaban los personajes dibujados por el bisoño caricaturista:

Un día llegué muy satisfecho con una osada caricatura de Diana Durbin. Eran solo cuatro rayas con un pequeño borrón negro debajo, que simulaba una boca en actitud de cantar [...]. La caricatura rodó de mano en mano y fue contemplada de cerca y de lejos [...]. Al fin, uno habló, temeroso, vacilante, comiéndose las sílabas:

—¿Benavente? —insinuó.

—¿Qué Benavente? —repliqué yo, indignado.

—Qué Benavente ha de ser..., don Jacinto —añadió el otro, ya más firme. Como es de suponer, no se publicó jamás aquella caricatura. La quemé con el punzante dolor de quien incinera el cuerpo de un hijo (García Domínguez 2014: 138).

El sarcasmo del dibujante no solo esbozaba la histriónica faz de las Durbin o las Bergman de turno, sino también la manera de replicar las críticas:

Quede, pues, demostrado que nada ni nadie causa una misma impresión en dos ojos distintos. Cada uno ve a su manera. No hablemos en ade-

lante, por tanto, de buenas o malas caricaturas, sino de armonía y desarmonía entre nuestra ilusión y la del caricaturista. Con esto ya deja uno salvado su amor propio profesional, que no es poco (García Domínguez 2014: 138).

Desde entonces, firmaría sus caricaturas con el mismo seudónimo del bloc de dibujo o Cuaderno de San Fernando: MAX; incluso en alguna ocasión, añadiría la fecha de factura o publicación de la obra dibujística. Ahora bien, como explica estupendamente Ramón García Sánchez, a partir 13 de marzo de 1942, fecha de su boda, solo la letra inicial de Max iría en mayúscula.

Da la impresión de que le encanta cultivar imagen de hombre triste, de que va de pesimista por la vida. Pero, del mismo modo que en sus obras, aunque estén dominadas por el drama o la tragedia, siempre asoma la oreja de la ironía, en las relaciones humanas de Delibes salta oportunamente, en seguida, la chispa de la jovialidad, de la socarronería y el buen humor. Es hombre que rezuma calidad humana, persona de enorme simpatía y conversación amena. A flor de labios tiene siempre la respuesta más sensata de entre todas las posibles. De carácter tranquilo, casi nunca titubea a la hora de emitir una opinión. Escribe sus obras a mano, con la misma calma juiciosa con que habla. Que todas las cosas requieren su tiempo. Toda obra, para estar bien hecha, necesita cierto sentido del equilibrio. Las de Delibes lo tienen. Son obras cabales, como su autor. Afortunadamente (Bartolomé 1985: 180-182).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGANZO FERNÁNDEZ, Carlos (2014): «Caricaturista de buena voluntad, artista completo», en *Delibes dibujante en El Norte de Castilla*. Valladolid: Fundación Miguel Delibes, pp. 10-13.
- ALAS, Leopoldo (1988): *Apolo en Pafos*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- APARICIO GONZÁLEZ, María Jesús (2021): *La imagen pictórica de Alfonso XIII en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: última evocación del retrato corte de la monarquía hispana*. Madrid: Sial/Trivium.
- ASTORGA, Antonio (2010): «Miguel Delibes. La conciencia libre que dio voz a los desheredados», *ABC* (13 de marzo). <[https://www.abc.es/cultura/libros/abci-miguel-delibes-conciencia-libre-desheredados-201003130300-114149594706\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-miguel-delibes-conciencia-libre-desheredados-201003130300-114149594706_noticia.html)> [consultado: 28/08/2023].
- AZORÍN (1913): *Clásicos y modernos*. Sevilla: Renacimiento.
- BARTOLOMÉ, Manuel (1985): «Introducción», en Miguel Delibes, *Los santos inocentes*. Barcelona: Círculo de Lectores.

- BOZAL, Valeriano (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BUSTOS, María Luisa (1990): *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CALVO SERER, Rafael (1949): *España, sin problema*. Madrid: Rialp.
- DELIBES, Miguel (1975): *El sentido del progreso desde mi obra: discurso leído el día 25 de mayo de 1975 en el acto de su Recepción*. Madrid: Real Academia Española.
- (2008a): *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Planeta.
- (2008b): *El disputado voto del Sr. Cayo*. Barcelona: Planeta.
- (2008c): *Los santos inocentes*. Barcelona: Planeta.
- (2008d): *Obras completas II. El novelista, I (1955-1962)*. Barcelona: Destino.
- (2010): *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, Miguel y GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (2007): *Miguel Delibes: recuerdos y viajes*. Barcelona: Destino.
- GÁMEZ MILLÁN, Sebastián (2020): «Canto al amor querido y recobrado», *Sur. Revista de Literatura*, 15 (otoño), p. 3.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (2007): *Historia de España desde el arte*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (1985): *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*. Barcelona: Destino.
- (2014): «De Groucho Marx a Imperio Argentina (o viceversa)», en *Delibes dibujante en El Norte de Castilla*. Valladolid: Fundación Miguel Delibes, pp. 134-143.
- (2020): *Miguel Delibes de cerca: la biografía*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA VELASCO, Ramón (2020): «El disputado voto del señor Cayo: técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad», *Sur. Revista de Literatura*, 15 (otoño). <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7922852>> [consultado: 18/09/2022].
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio y MUÑOZ, Jacobo (1990): *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid: Tecnos.
- GRAS BALAGUER, Menene (1983): *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Madrid: Montesinos.
- LISSORGUES, Yvan, ANDREU, Alicia G. (1988): *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*. Barcelona: Anthropos.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1956): *España como problema*. Madrid: Aguilar.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- LORENTE SOROLLA, Víctor (2009): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona: Anthropos.
- MUÑOZ AVIA, Rodrigo (2019): *La casa de los pintores*. Madrid: Alfaguara.
- NAVARRO, Carlos Guillermo (2020): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1990): *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona: Península.
- POMBO ANGULO, Manuel (1939): «De arte y de España», *El Alcázar* (4 de febrero).
- SCHLEGEL, Friedrich von (1983): *Historia de la literatura antigua y moderna*. Barcelona: Librería de J. Oliveres y Gavarró.

- SOLANA GUTIÉRREZ, José (1975): *La España Negra*. Barcelona: Barral.
- SOLER ESPIAUBA, Dolores (2011): «Cinco mujeres con Delibes: la evolución de la España del siglo XX y de su lengua a través de cinco personajes femeninos de Miguel Delibes», en *Del Texto a la Lengua: La Aplicación de los Textos a la Enseñanza-Aprendizaje del Español L2-LE*, vol. 2. [Málaga]: ASELE, pp. 841-856.
- UMBRAL, Francisco (1970): *Miguel Delibes*. Madrid: E.P.E.S.A.
- VEGA MARTÍN, Cecilia (1996): «La figura de Miguel Delibes en la cultura europea finisecular: proyección y análisis», *Aldaba: Revista del centro asociado a la UNED de Melilla*, 28 (ejemplar dedicado a Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas), pp. 511-528.
- VV.AA. (2014): *Delibes dibujante en el Norte de Castilla*. Valladolid: Fundación Miguel Delibes.

## ANEXO I.

- ENLACE 1. Fotograma de la película *Los santos inocentes* (1984) dirigida por Mario Camus. Se trata de una adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes. Disponible en: <<https://www.filmaffinity.com/es/film879812.html>>
- ENLACE 2. *Campesinos de los montes de Granada* de Rafael Zabaleta (h. 1959) Purullena. Óleo sobre lienzo: 97 x 130 cm. Madrid. Antigua Colección Banco Hispanoamericano. Disponible en: <<http://www.zabaletafundacion.org/zabaletaycritica.html>>
- ENLACE 3. *El palco de las presidentas* (h. 1945) de Ignacio de Zuloaga. Óleo sobre lienzo: 178 x 204 cm. Santiago Etxea (Zumaya) San Sebastián. Fundación Ignacio Zuloaga y Zabaleta. Disponible en: <<https://3.bp.blogspot.com/-Fehzpt6PFL8/WTgBIJPrPZI/AAAAAAAAAx98/-uBVsqLzkgAUy2zfuP0EDIfjkBgZRxCxQ-CEw/s1600/El%2Bpalco%2Bde%2Blas%2Bpresidentas.jpg>>
- ENLACE 4. Fotomontaje del interior de la exposición «Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)» junto a las obras de las artistas mujeres *Autorretrato de cuerpo entero*, de María Roësset Mosquera, y *Flores y frutas*, de María Luisa de la Riva. Disponible en: <<https://vein.es/carlos-g-navarrolas-mujeres-del-xix-fueron-unas-heroinas/>>
- ENLACE 5. Ángeles Santos. Portbou, Girona, España, 1911-Madrid, España, 2013. *Autorretrato* (1928). Óleo sobre lienzo: 62 x 44 cm. Depósito temporal Colección Ángeles Santos Torroella y Julián Grau Santos, 2013. Expuesto en: Sala 203.02 - Mujeres en vanguardia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autorretrato-16>>
- ENLACE 6. María Roësset Mosquera (conocida como MaRo) *Autorretrato de cuerpo entero* (1912). Óleo sobre lienzo: 176 x 60 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9-Da\\_Ro%C3%ABsset\\_Mosquera](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9-Da_Ro%C3%ABsset_Mosquera)>
- ENLACE 7. Ignacio de Zuloaga: *Estudiante de París*. Óleo sobre lienzo: 58 x 60 cm. Sin firma. Ca. 1930. Exposiciones: Ignacio Zuloaga. Sala Parés, Barcelona 1980

- y Zuloaga-Maeztu. «La Mujer, dos visiones». Museo Ignacio Zuloaga de Zumaia, Museo Gustavo de Maeztu Estella-Lizarrá, julio 1998. Disponible en: <[https://media.posterlounge.com/img/products/640000/631753/631753\\_poster.jpg](https://media.posterlounge.com/img/products/640000/631753/631753_poster.jpg)>
- ENLACE 8. La actriz Lola Herrera interpretando a Carmen Sotillo (Menchu) en la adaptación teatral de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Disponible en: <<https://www.hortanoticias.com/wp-content/uploads/2019/01/Cinco-horas-con-Mario-con-Lola-Herrera.jpg>>
- ENLACE 9. *Cándida* de Carmen Laffón (1955). Óleo sobre lienzo: 86,5 x 67 cm. Colección particular. Disponible en: <<http://figurationfeminine.blogspot.com/2009/12/carmen-laffon-1934.html>>
- ENLACE 10. *Sin título*. Ana Peters. Bremen, Alemania, 1932-Denia, Alicante, España, 2012. Estampa Popular de Valencia. Valencia, España, 1964-1968. Fecha: 1966. Técnica: Serigrafía sobre papel. Dimensiones: Imagen: 50 x 59 / Soporte: 60 x 82 cm. Categoría: Arte Gráfico. Fecha de entrada: 2011. Número de registro: AD06503-003 Donación de Tomás Llorens y Ana Peters, Madrid, 2011. Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-276>>
- ENLACE 11. *Sin título* (1966) Ana Peters. Bremen, Alemania, 1932-Denia, Alicante, España, 2012. Estampa Popular de Valencia. Valencia, España, 1964 -1968. Técnica: Serigrafía sobre papel. Dimensiones: Imagen: 49 x 62 cm / Soporte: 60 x 82 cm. Categoría: Arte Gráfico. Fecha de entrada: 2011. Número de registro: AD06503-002. Donación de Tomás Llorens y Ana Peters, Madrid, 2011. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-276>>



# UNAS PALABRAS FINALES

MARÍA SOLANO ALTABA

Permítanme que inicie estas palabras con un recuerdo personal. Mi madre es una enamorada de Delibes y tenía toda la colección de sus libros en nuestro cuarto de estar. Yo era niña y, de tanto aburrirme tantas veces alrededor de aquella mesa en las tardes tontas en las que no hay nada mejor que hacer, me sabía prácticamente de memoria todos los títulos (los que ya había escrito a mis once años). Y entonces me leí el primero porque así lo decidió mi profesora en ese momento clave en que cambiaba de edificio, ahí es nada, y dejaba la primera parte de mi educación primaria. Se daba la circunstancia de que mis padres habían decidido enviarme a Inglaterra y yo me sentía como el tristísimo Daniel, el Mochuelo. Marieta, la Mochuela, pero con las pecas de la pobre Mariuca-uca.

Porque aquello del progreso, a miles de kilómetros de mi casa, me parecía de lo menos acertado del mundo. Pero igual que el Mochuelo, mis ojos no podían parar de mirar al mundo con inquietud desbordante, y aunque me marché pensando que no era aquel el designio del Señor para mí, se ve que sí lo era (y que mis padres, como los del Mochuelo, nos llevaban años de ventaja).

Pienso hoy en los alumnos de nuestra Universidad, de nuestras universidades, jóvenes Mochuelos que se debaten entre «el progreso» que supone adentrarse en el estudio de una carrera, ese que atraviesa el valle en tren, ese que implica esfuerzo y tesón, y a las tardes bajo la encina frente a la Poza del Inglés. Y se encuentran en ese punto de sus vidas que tan bien describe Delibes en su obra, ese en el que barruntan que quieren ampliar su mirada, pero acallan las mariposas de lo desconocido con una imagen idealizada de su vida anterior. Más cómoda, más sencilla, más limitada. Pero descubrirán, como Delibes, que el mundo hay que mirarlo a vista de milana.

Porque al final, a Delibes le ocurre como a sus personajes: aparenta estar atrapado en la tierra sobre la que pisa firmemente, arma en ristre, en busca de la mejor perdiz, pero los universales que recoge su obra trascienden



fronteras y eras, no pueden ser más globales, más atemporales, más permanentes. Ahí están la vida y la muerte, la familia y la amistad, la soledad y la tristeza, la alegría, la fe, la falta de fe... Y esos universales que esconde su prosa se hacen vida en cada palabra porque Delibes es, ante todo, un contador de historias. Por eso es tan buen periodista como literato.

La nuestra –la de periodista y la de literato– es realmente una sola profesión: la de prestar nuestros sentidos al prójimo para acercarle una realidad que de otro modo no podría conocer, la de fabricar con la palabra precisa una verdad (entendida como la adecuación del conocimiento a la realidad) que despierte su intelecto, que llegue tan profundo que lo haga partícipe de lo que quien escribe está viviendo.

Por eso, Delibes es capaz de llevarnos de viaje, introducirnos en la vida de un Mario muerto, trasladarnos a lo más profundo de la naturaleza, al arte de la caza, a lo más inhumano de la persona, a lo más humano, a sus emociones, a la mesa de una familia, como nos ha glosado nuestra catedrática Ana Isabel Ballesteros.

Hoy estamos más cerca de ser un poco mejores gracias a la aportación de don Miguel.

## SOBRE LOS AUTORES

**María Jesús Aparicio González.** Profesora adjunta de los Grados de Historia del Arte, Historia y Periodismo en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities, ha impartido también clases en Duke University. Magister en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Autónoma de Madrid, tras doctorarse en la Universidad Complutense de Madrid en el Departamento de Pintura y Conservación y Restauración se ha especializado en Arte Contemporáneo e Iconografía Cristiana, y ha dedicado una parte considerable de su investigación al estudio de la simbología del color, el género del retrato, y la emblemática religiosa y áulica. Ha trabajado en Patrimonio Nacional como directora técnica de las Escuelas Taller de Bienes Histórico-Artísticos con sede en el Palacio Real de Madrid, y como profesora técnica de las Escuelas Taller de Bienes Histórico-Artísticos con sede en el Palacio Real de Aranjuez. Entre sus últimos trabajos destaca la monografía *La imagen pictórica de Alfonso XIII en colecciones reales* (2021).

**Fernando Ariza González.** Máster en Edición por la Universidad de Salamanca y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor titular de Literatura en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities acreditado por la ANECA. Ha realizado estancias de investigación en la New York University, Columbia University, Université Libre de Bruxelles y Max-Planck-Institut. Además de numerosos artículos de investigación (que le han valido dos tramos de investigación según el CNEAI), ha publicado los libros *El premio Planeta: historia*

y estrategias comerciales (2008), *Literatura y mercado editorial en España: 1950-2000* (2010), *Manipulación social en Rebelión en la granja* (2021) y *El pensamiento narrativo. Principios de storytelling* (con Miguel Herrero, 2023). Tiene también publicadas dos novelas de ficción: *Ciudad dormida* (2014) y *Fuiste el rey* (2019).

**Ana Isabel Ballesteros Dorado.** Doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid (1996). Catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities. Entre otros artículos y trabajos, fruto de distintos proyectos de investigación, figuran los libros *Espacios del drama romántico español* (2003), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas* (2005), *El patriarca del valle: una novela-revista escrita por Patricio de la Escosura* (2007), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* (2012); y *El poder de un mayordomo: versiones de Polonio en la Sonata de primavera, de Valle Inclán* (con Marta García Navarro, 2018). También es uno de los ocho autores que se ocuparon de la crítica teatral española en los tres últimos siglos (*Historia y antología de la crítica teatral española*, Centro Dramático Nacional, 2015 y 2017). En los últimos años ha escrito *La Estafeta Literaria: trayectoria de un empeño cultural* (2020) y *Federico García Lorca en el franquismo: el caso de La Estafeta Literaria* (2023).

**Pilar Fernández Martínez.** Doctora en Lingüística Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular en Lengua Española, del Departamento de Periodismo de la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities. De 1987 a 1993 fue profesora en las licenciaturas en Ciencias de la Información y en Filología Hispánica, así como en la carrera de Magisterio en la Escuela Universitaria de Magisterio Fomento de Centros de Enseñanza (UCM). Comenzó su carrera investigadora con el profesor y académico Manuel Alvar. Es autora de más de cincuenta publicaciones sobre gramática normativa, lengua y medios de comunicación, y sobre lexicografía, y ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales, así como en distintos proyectos de investigación en el Plan Nacional de I+D+i. Profesora en grado, máster y doctorado, ha sido secretaria académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad CEU San Pablo, así como directora del Departamento de Periodismo y de Filología de esa facultad. Entre otros trabajos posteriores como especialista en Miguel Delibes, destaca su tesis doctoral, *Términos de caza en la obra de Miguel Delibes* (1983).

**Ana María Freire.** Catedrática de Literatura Española en la Facultad de Filología de la UNED, ha centrado su investigación en los siglos XVIII, XIX y XX, en particular el periodo de transición de la Ilustración al Romanticismo y la narrativa del realismo y del naturalismo. De estas dos líneas de investigación destacan sus monografías *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia* (2009) y *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos* (2016), este último con la doctora Dolores Thion, así como numerosos trabajos en torno a Emilia Pardo Bazán, cuyo portal dirige en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Bajo su dirección se han realizado y publicado valiosas tesis doctorales sobre la creación literaria de los periodos mencionados. Ha formado parte de sucesivos proyectos de investigación financiados y ha sido IP de La literatura española en Europa 1850-1914 (FFI2013-46558-R).

**Milagrosa Romero Samper.** Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (1986), doctora en la misma universidad (1998), y actualmente profesora titular en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities, ha sido también profesora en las universidades de Trento, Católica de Milán (sede de Brescia) y L'Aquila (Italia). Desde 1998 ha ejercido la docencia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad CEU San Pablo. Cuenta con tres sexenios de investigación reconocidos. Especialista en historia cultural, la crisis de fin de siglo, la Guerra Civil española, el franquismo y el exilio, sobre los que han versado los diferentes proyectos de investigación en que ha participado y las investigaciones que ha dirigido. Entre sus libros se encuentran *Por qué y para qué la historia. Los trabajos de Clío* (2018) y *La oposición durante el franquismo* (2005), o la edición de *Cartas a Armando y un diario (1936-1939)*, de María Antonia Escribano (2022).

El presente volumen aporta datos inéditos hasta hoy sobre una figura emblemática de la segunda mitad del siglo XX español, Miguel Delibes, cuyas ideas mantienen vigencia y plena actualidad. Proporciona, además, nuevas aproximaciones a tres aspectos de sus obras: el léxico vinculado con la naturaleza en su primer libro venatorio, *La caza de la perdiz roja*, y en las novelas *El camino*, *Las ratas* y *Los santos inocentes*; el reflejo de la sociedad franquista y de su contexto histórico en *El príncipe destronado* y en la versión cinematográfica, *La guerra de papá*, así como las relaciones del escritor con escuelas pictóricas contemporáneas visibles a través de sus retratos femeninos. Estos asuntos se afrontan, según la especialidad de cada uno de los autores reunidos, partiendo de métodos y criterios propios de sus diferentes disciplinas, tanto las filológicas, como las historiográficas y las de la investigación artística.

**ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO**, catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities, ha centrado su investigación en el análisis de obras escritas en distintos géneros durante los siglos XIX y XX.

**FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ**, profesor titular de Literatura Española en la Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities, ha orientado gran parte de su actividad investigadora hacia el estudio de la narrativa española en los siglos XX y XXI.



IBEROAMERICANA  
VERVUERT

