**Editorial**
**Academia del Hispanismo**

---

**Publicaciones Académicas**

Director
Jesús G. Maestro

---




**Anuario de Estudios Cervantinos**
Eduardo Urbina & Jesús G. Maestro (eds.)

**Biblioteca Canon**
Obras galardonadas con el Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española

**Biblioteca Miguel de Cervantes**
Monografías y estudios críticos cervantinos

**Biblioteca Contemporánea**
Monografías y obras colectivas

**Biblioteca de Escrituras Profanas**
Novela · Poesía · Ensayo

**Biblioteca del Hispanismo Francés**
Monografías y estudios literarios

**Biblioteca Luso-Hispánica**
Lengua, literatura y traducción hispano-portuguesas

**Biblioteca de Theatralia**
Monografías sobre teatro · Crítica y literatura dramática

**Theatralia**
Revista de Poética del Teatro · Jesús G. Maestro (ed.)

**Biblioteca Gonzalo Torrente Ballester**
Monografías sobre la obra crítica y literaria de GTB

**Biblioteca Giambattista Vico**
Lenguaje · Pensamiento · Teoría de la Literatura

* * *

## Biblioteca de Escrituras Profanas

**Dirección**
Jesús G. Maestro
*Universidad de Vigo · Editorial Academia del Hispanismo*

**Comité científico · Editorial Board**

Manuel Ángel Candelas Colodrón
*Universidad de Vigo*

José Ignacio Díez Fernández
*Universidad Complutense de Madrid*

Rafael González Cañal
*Universidad de Castilla-La Mancha*

Evangelina Rodríguez Cuadros
*Universidad de Valencia*

Pedro Ruiz Pérez
*Universidad de Córdoba*

Manfred Tietz
*Ruhr-Universität Bochum*

Germán Vega García-Luengos
*Universidad de Valladolid*

&

# En los albores de la novela rural

Materia: DS

Gutiérrez Sebastián, Raquel, *En los albores de la novela rural. El sabor de la tierruca de José María de Pereda*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2021. 180 págs.: 21 cm.

D. L.: VG 526-2021
ISBN: 978-84-17696-45-0

DOI: https://doi.org/10.55422/ppsmp.66

Literatura: Historia y Crítica.

© Raquel Gutiérrez Sebastián.
© Editorial Academia del Hispanismo.

© Editorial Digital Sociedad Menéndez Pelayo

**Colección**
Biblioteca de Escrituras Profanas, 72

**Ilustración de cubierta**
CC0 1.0 Licencia universal de dominio público

**Impresión**
Tórculo Artes Gráficas, S.A.
ISBN: 978-84-17696-45-0 · Depósito legal: VG 526-2021

**Editorial**
**Academia del Hispanismo**
Avenida Gran Vía, 178, 5ª D
36211 Vigo · Pontevedra (España)
*academia@academiaeditorial.com*
*www.academiaeditorial.com*

Raquel Gutiérrez Sebastián

# En los albores de la novela rural

## *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda

Editorial
Academia del Hispanismo

2021

*A la memoria de Anthony H. Clarke, maestro perediano, desde el lado de acá. Para Salvador García Castañeda y José Manuel González Herrán, maestros con los que continúo el camino.*

Este libro ha sido publicado gracias al apoyo del
Ayuntamiento de Santander
y de la Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura
y Deporte del Gobierno de Cantabria

Se ha realizado al amparo
del Proyecto de Investigación GENUS NOVEL
del Gobierno de España (FFI-2017-82662-P)
del que forma parte como investigadora
la autora del trabajo.

*Índice*

Introducción
Otra forma de hacer novela en la España del XIX
· 13 ·

I
Figuras en el paisaje.
Tipos y personajes en la novela
· 19 ·

II
El mundo rural narrado
· 45 ·

III
Escenas con hilván. Estructura y composición de la obra
· 75 ·

IV
Un narrador sobre todo y sobre todos y las voces reproducidas
· 87 ·

V
Una sonata rural tocada a cuatro manos.
Apeles Mestres pinta el mundo de Pereda
· 107 ·

VI
Pereda, novelista rural europeo
· 119 ·

Conclusiones
· 127 ·

Bibliografía
· 131 ·

Ilustraciones
· 145 ·

Colofón
· 179 ·

# Introducción

## Otra forma de hacer novela en la España del XIX

*Su genio de artista, primitivo y sincero, se compenetró de tal modo con el alma de su raza y ahondó tanto en los misterios del paisaje nativo, que, al traducirlos en hojas que no han de morir, hizo su nombre inseparable del nombre de su tierra, incorporada por él a la geografía poética del Universo.*

Marcelino Menéndez Pelayo

En la narrativa del último tercio del siglo XIX español eclosionaron dos líneas paralelas que presentaron dos modos de novelar divergentes y que postularon públicamente sus planteamientos a través del debate en los *Discursos de ingreso en la RAE* de Pérez Galdós, al que respondió Marcelino Menéndez Pelayo, y de José María de Pereda, contestado por Pérez Galdós.

Se presentaron en dichos discursos las reflexiones de dos grandes novelistas, uno pintor del pueblo, especialmente del madrileño y de la burguesía, fabulador de la historia de España y novelista urbano, Benito Pérez Galdós, y otro, novelista rural, regionalista y costumbrista, José María de Pereda. Para completar este panorama, el mejor crítico literario del momento, Menéndez Pelayo, disertó sobre el mismo tema.

El *Discurso de Ingreso* de Pereda en la RAE, pronunciado el 21 de febrero de 1897, al final de la carrera literaria de su autor, no dejó lugar a dudas sobre ese modelo narrativo que él había cultivado desde sus inicios como literato, allá por 1864 con la publicación de las *Escenas montañesas*. Se trataba de defender un tipo de novela, que José María

de Pereda designaba como regional y que podríamos calificar como novela rural, cuyos caracteres esenciales eran la atención preferente al espacio, al paisaje y al pueblo, que tomaban protagonismo y dejaban de ser un mero marco del mundo narrado, la detención en el retrato de las costumbres tradicionales y de los personajes que configuraban ese mundo rural y sobre todo, la evidente defensa de un ideario: el campo, el mundo rural, en este caso montañés (entendiendo como montañés relativo a La Montaña, a la actual Cantabria) atesoraba las seculares virtudes que la modernidad estaba comenzando a socavar.

En ese sentido, la novela rural de Pereda es una novela que toma un posicionamiento, es decir, defiende una tesis: la superioridad de los valores sociales y éticos de ese mundo rural sobre los valores dominantes en el mundo urbano.

Esta línea narrativa no tuvo tanto éxito de crítica y público como la novela urbana de Galdós, pero es una corriente que fluye subterráneamente por todo el siglo XX y que, en ocasiones, aflora a la superficie literaria en obras de extraordinarios narradores como Miguel Delibes o Julio Llamazares, aunque con diversos tintes.

El campo para Pereda, para Delibes o para Llamazares no es un mero espacio en el que ambientar sus relatos. Los narradores de ese mundo rural deben tomar las armas literarias para defenderlo, para retratarlo o para recordarlo, para pintar sus luces y sombras, como hace Pereda en *El sabor de la tierruca* (1882), para censurar las dificultades de vida de muchas de sus gentes, como denuncia Miguel Delibes en *Las ratas* (1962) o para añorarlo con la mirada lírica de *La lluvia amarilla* (1988) de Llamazares.

La importancia o el interés de Pereda en este camino hacia la novela rural que ha transitado como esa corriente subterránea y a veces aflorante en el siglo veinte y que ha eclosionado, en cierto modo, con muchas salvedades y matices que el tiempo nos permitirá deslindar a los estudiosos de la literatura en estos años del siglo XXI estriba en dos elementos.

En primer lugar, en el hecho de que Pereda fue probablemente el único escritor español del siglo XIX que utilizó con éxito esta fórmula narrativa y, por otro lado, en la constatación de que los novelistas europeos decimonónicos también cultivaron una novela rural con la que podemos emparentar el quehacer literario perediano, como tan acertadamente señaló Anthony H. Clarke. El catedrático de la

Universidad de Birmingham dedicó muchos años al estudio de este aspecto, pero su temprana muerte le impidió culminar la obra crítica que hubiera podido demostrar certeramente esta relación, su libro *Pereda, novelista europeo*. En este volumen, que no llegó a ver la luz, algunos de cuyos retazos fue publicando en artículos o expuso en conferencias, establecía las relaciones entre la obra de Pereda como novelista rural y la de otros narradores como Thomas Hardy, Manzoni o Dickens. Continuaron en esa senda de revalorización de la obra de Pereda y concretamente de *El sabor de la tierruca* los estudios de Toni Dorca (2002: 97-114), de Gutiérrez Sebastián (2002a y 2002b) y de González Herrán (1998 y 2021).

La historia literaria y cultural, a menudo caprichosa, cíclicamente recurrente, nos trajo de nuevo a las mientes a ese mundo rural, siempre agonizante, en el año 2016 con la publicación del ensayo de Sergio del Molino *La España vacía*. Este ensayo, entre otras cuestiones interesantes, ponía el punto de mira en el concepto, ampliamente discutible de lo "neorrural" y reabría una reflexión y un debate nunca cerrados sobre la despoblación y el campo en España. Esta obra ha reavivado una polémica, ha puesto en el panorama el asunto de la contraposición entre el campo y la ciudad, tema que expuso Fray Antonio de Guevara en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), la obra que en veinte capítulos defendía que la vida en la aldea es más quieta, barata y virtuosa que la de la corte, en la que anidan la deslealtad, los trabajos, las insidias y los vicios.

La novela rural, como la entendió Pereda, es la que defiende los valores tradicionales del campo. La novela ambientada en el campo es harina de otro costal y la novela "neorrural", si es que existe, la constituyen una serie de novelas actuales que se ambientan en el campo, por lo que en puridad no podrían ser denominadas novelas neorrurales sino relatos de ambientación rural. A este hecho hemos de sumar la constatación de que la mayoría de las narraciones publicadas en el siglo XXI en España y ambientadas en el campo suelen ser novelas distópicas. Sus escenarios son "territorios misteriosos, inquietantes, en ocasiones violentos, y, sobre todo, desolados y vacíos" (Díez Cobo, 2017: 16-17). Es el caso de *La coartada del diablo* de Manuel Moyano (2007), de *Lobisón* de Ginés Sánchez (2012), de la celebrada e interesante novela *Intemperie*, de Jesús Carrasco (2013), de *El bosque es grande y profundo de Manuel Darriba* (2013), de la obra *Las efímeras* de

Pilar Adón, de 2015, de *Por si se va la luz* (2016) de Lara Moreno o de la recopilación de novelas rurales de Borja Cardelús Muñoz-Seca, *La España del silencio* (2020).

Estas novelas están alejadas, por tanto, de las supuestas experiencias reales positivas de quienes han retomado los vastos territorios del mundo rural, buscando una salida profesional, el cumplimiento de un sueño personal o un paraíso tan lejano como habitable, como Chris Stewart *Entre limones: historia de un optimista* (2006) y sus sucesivas continuaciones.

La novela de Pereda tiene más que ver con el movimiento sociológico evidente de vuelta al campo y a sus modos de vida, de rescate de la tradición por el individuo del siglo XXI que con esa novela llamada "neorrural" que se ambienta en un territorio imaginario y hostil, cercano a la poética del espacio de *Volverás a Región* de Juan Benet o a la Celama de Luis Mateo Díez.

En 1882, Pereda nos presentaba un pequeño pueblo, Cumbrales, un mundo tradicional en el que la armonía podía perderse, pero que se resistía a morir arrasado por un futuro incierto. La novela se presentaba como una sucesión de instantáneas de ese mundo. En este sentido, esta obra podría considerarse un producto literario anticipatorio de la idea de "retrotopía" enunciada por Zigmunt Bauman en su libro póstumo *Retrotopía* (2017). En el texto perediano aparece una relación de afecto con un lugar situado en un pasado que se mira con nostalgia, lugar presentado desde el temor al futuro, lo que tiene mucho que ver con el ideario tradicionalista e identitario que defendía Pereda. Ese sabor pintoresco, diferente y particular de la tierra descrita es evidentemente una representación literaria del regionalismo, regionalismo identitario que asienta el sentimiento de pertenencia en una tradición, de ahí la importancia de la pintura de las costumbres en esta y otras narraciones de Pereda, pues las costumbres sustentan esa tradición, a menudo inventada o reinventada, pues ya no es una mera reproducción del pasado, sino una elección, un compromiso personal de pertenencia y/o defensa de un determinado espacio emocional, en la línea de lo teorizado por Montserrat Guibernau en su ensayo de 2017.

Resulta incuestionable que asuntos como lo rural, la identidad, la mirada nostálgica sobre el mundo y el campo en un sentido amplio, así como su representación literaria son temas de plena vigencia sobre los que conviene detenerse.

Este libro es una cala crítica en una obra que considero un precedente de la novela rural española. La mirada de un hidalgo montañés sobre su pueblo, una mirada condescendiente, irónica, a veces, e idealizadora en otras y el producto literario resultante de ella constituirá su contenido.

Trataremos de demostrar a lo largo de este estudio que Pereda fue el promotor de la novela rural española en el siglo XIX, quiénes son los protagonistas de su relato y de qué manera los presenta y caracteriza, cómo realiza la pintura del ambiente y especialmente del paisaje, de qué herramientas se sirve para ensamblar las piezas de un relato que no transita por los conocidos territorios de la novela de personaje, sino que surge-creemos que por voluntad de su creador- como una combinación de trama argumental, pintura de paisajes y escenas costumbristas, cómo la aparición de la primera edición con ilustraciones de Apeles Mestres contribuyó a la consolidación del relato como novela rural, costumbrista y regional, cuál es la relación de la novela con algunas producciones europeas de su tiempo, como las de Daudet y de qué modo fue recibido dicho relato por la crítica contemporánea y por la posterior.

Finalmente, trataremos de ensamblar esta producción narrativa de Pereda con las reflexiones metaliterarias del escritor en las que justificó su peculiar manera de hacer novelas. Esta última parte constituirá el grueso de las conclusiones de este libro, con el que esperamos arrojar alguna luz sobre el vasto territorio, poco explorado a nuestro parecer, de la pintura literaria del campo en la narrativa del siglo XIX.

# I

## Figuras en el paisaje. Tipos y personajes en la novela

*La novela es un hombre, un paisaje y una pasión*.
Miguel Delibes

Desde el momento de aparición de la novela *El sabor de la tierruca* (1882) algunos críticos, como Clarín, insistieron en la escasa trascendencia de los personajes de esta en relación con el ambiente. Leopoldo Alas fue de los primeros en señalar que Pereda debía estudiar más al hombre y centrar menos su interés en el paisaje y la ambientación. Sus palabras en la reseña de la novela publicada en *La publicidad* no dejan lugar a dudas sobre su escaso aprecio por los caracteres peredianos:

> Como libro de primorosas descripciones naturales, gráficas, sencillas y correctas no tiene pero *El sabor de la tierruca*. […]Los hombres allí son un adorno más, figuran sin más importancia que los árboles y los animales. Describe a Nisco el autor como podría describir una vaca; se ve que estos hombres de Pereda son un producto de la tierra, ganado humano. ¿Es este un defecto del señor Pereda? Sí, y no. Es defecto en cuanto no es el verdadero carácter individual el que estudia y pinta, sino más bien el temperamento e instinto según fatalmente los determina el lugar, el medio, como ahora se dice. Prueba de esto, de que Pereda pinta bien sus *rústicos* en cuanto parte de la fauna de su tierruca, es que en metiéndose con los señores, que lo mismo podrían ser de la montaña que de la otra parte, ya no acierta y cae en lo vulgar, en lo determinado y borroso (Clarín, 1882c: 1).

Demetrio Duque y Merino, escritor costumbrista de Campoo, contemporáneo de Pereda, estuvo de acuerdo con Clarín en la escasa importancia de los personajes, pero incidió en la veracidad de los caracteres pintados por Pereda. Era grande el magisterio del novelista en su región natal y muchos de los escritores costumbristas, entre los que se contaba Duque y Merino, remedaban los escritos peredianos y se sentían, en cierto modo, en la obligación de defender a Pereda de las críticas negativas que tanto le afectaban:

> Ya dejo apuntado que, como el asunto, los caracteres también carecen de esencial importancia. No es en eso en lo que se distingue el señor Pereda. Están bien dibujados, no obstante, el de D. Pedro Mortera y el de Nisco, que decae al final. Tiene bastante realidad el de Catalina; y entre los que se ven en todas partes pueden pasar los de Pablo y Ana. Son caricaturas, más bien que caracteres, D. Valentín, D. Juan de Prezanes y D. Rodrigo Calderetas. Juanguirle, el alcalde, es el más montañés de todos los personajes, y a su zaga va Tablucas. Las figuras, sólo esbozadas o rasguñadas, son de la *tierruca* en su mayoría (Duque y Merino, 1882: 8).

Muchos años más tarde, Montesinos expone un juicio que parece ser un poco más benévolo con esas criaturas esbozadas por Pereda en el relato:

> Como antaño se escribieron libros en que una vaga ficción reunían, como en un marco, narraciones diferentes, Pereda se ha valido ahora de un claro cañamazo novelesco para reunir cuadros y escenas que se diferencian de las de su juventud en que las figuras tienen menos de maniquíes y más de personas. El inconveniente era que, procediendo así, el comienzo había de resultar desmañado y torpe, lentísimo, sobre todo, pues Pereda tiene que ir presentando a sus actores uno por uno hasta casi mediado el libro, cuando llegamos a conocer enteramente este medio en que el novelista se propone hacernos vivir[...] (Montesinos, 1969: 122).

Benevolencia del crítico que, como siempre en el caso de Montesinos cuando juzga el quehacer narrativo de Pereda, es ambivalente y señala algunos de sus aciertos y, sobre todo, los problemas estructurales y compositivos que a su juicio plantea la novelística perediana.

En los años 80 del siglo XX, el profesor de la Universidad de Perusa Giovanni Allegra explicó el interés de los personajes peredianos atendiendo a sus raíces ideológicas, poniendo el acento en la dualidad universalidad frente a provincianismo, que ha sido un elemento esencial en las críticas de la obra de Pereda:

> Todos los personajes, como el mismo Pereda, sufren una extraña salud que los pretende uniformes y de una pieza como el granito, según la observación algo maliciosa de Torrente Ballester. [...]Un paisaje descriptivo del *Sabor de la tierruca* es mucho más expresivo acerca de sus personajes, [...]Frecuentemente la búsqueda de la expresión pueblerina, la minuciosidad al detenerse en la palabra trivial, quita universalidad a sus personajes, que, en cambio y sin que Pereda se lo proponga, son *personae* universales precisamente por su «antigüedad», por su sólida constitución interior. (Allegra, 1980: 279-281).

Una nueva mirada crítica más actual, la del catedrático de la Universidad de Birmingham, Anthony H. Clarke, insigne peredista fallecido en 2020, en el prólogo a su edición de esta novela en las *Obras completa*s de Pereda publicadas por Editorial Tantín, obras que promovió y dirigió junto con José Manuel González Herrán, catedrático de Literatura de la Universidad de Santiago de Compostela, incidió positivamente en el conjunto de los personajes como unidad social, analizando sus relaciones o su lógica interna. Este crítico tuvo en cuenta la visión panorámica que ofrecen esos personajes, el carácter coral de los caracteres presentados por Pereda en la novela, pero fue consciente también de que no tienen profundidad psicológica. Esta mirada del crítico inglés, uno de los mejores especialistas en la obra de Pereda en general y en esta novela en particular, subraya el hecho de que tal vez por elección propia, el novelista de Polanco no quiso realizar el estudio psicológico de ningún individuo en el relato, pese a que-apunta-algunos personajes como don Juan de Prezanes o don Valentín podrían tener posibilidades en esta línea. Concluye su reflexión sobre los personajes en la novela con estas palabras:

> No hay en *El sabor* ningún retrato humano extenso y acabado que llegue a la altura de las grandes creaciones de la novela europea, pero Pereda ha sabido expresar-y tengo para mí que se

> lo proponía-en esta danza metafórica y alegórica toda la alegría y toda la tristeza de la condición humana (Clarke, 1992: 42).

Sin embargo, ni la crítica contemporánea ni la actual se han detenido suficientemente en el estudio de un aspecto que consideramos interesante para comprender la manera de construir los personajes por parte de Pereda en ese modelo de novela rural: el análisis de los mismos en cuanto a su condición de deudores del costumbrismo, no sólo por su escasísima psicología, sino también por los procedimientos narrativos y descriptivos que emplea el novelista para su creación, procedimientos estudiados por Magdalena Aguinaga en la primera obra costumbrista de Pereda y que pueden ser de interés para diseccionar los caracteres peredianos en las novelas que siguieron a ese primer quehacer literario de Pereda como escritor de artículos de costumbres (Aguinaga, 1994).

Señala Aguinaga que la distinción entre tipo y personaje puede ser útil, en el caso de la narrativa de Pereda, para abordar el estudio de los caracteres. Esta investigadora escribe que el tipo es una "idea que unifica observaciones sueltas, una especie de esquema obtenido con un golpe de vista" (Aguinaga, 1993: 154), y, por tanto, resulta muy diferente del personaje que posee características individualizadoras. Al estudiar esta distinción en la narrativa breve perediana llega a la conclusión de que el tipo es un esquema genérico y simple de un personaje, un paradigma o figura convencional, que en la literatura costumbrista llegó a consolidarse como protagonista de un subgénero. El proceso de creación de los tipos costumbristas decimonónicos surge desde otro subgénero, la escena, en la que va intensificándose la importancia que toman los personajes a través de los que se describe, satiriza o comenta una clase psicológica, social, profesional o local y que se convertirán en tipos gracias al influjo de las traducciones de las fisiologías francesas. El tipo se presenta de un solo trazo, como un modo de estar en el mundo y no un modo de ser, no suele tener mutaciones psicológicas, en ocasiones, carece incluso de nombre propio y es designado por su oficio o algún detalle caracterizador, y a través de su presentación se reconoce a un número indeterminado de individuos cuyas características están fijadas de antemano. El tipo surge de la unificación de observaciones sueltas, y en su comprensión influye el ambiente. Suele aparecer designado, como ya hemos

indicado, mediante un nombre genérico, prototípico de la clase a la que representa. Así, en esta novela hay multitud de tipos designados como "un viejo" o "una moza", o a través de la onomástica simbólica, como sucede con aquellos tipos que son motejados en virtud de una elemento psicológico o físico determinante: la Rámila, Tablucas, Resquemín o Juanguirle son algunos ejemplos.

Por el contrario, el personaje novelesco, se va construyendo progresivamente, no responde a un mero golpe de vista, y los signos del discurso que lo retratan son: su nombre y algún atributo, sus acciones, de carácter dinámico, a través de los cuales el personaje toma parte activa en un rol o no y las relaciones, que oponen unos personajes a otros. En definitiva, la característica más relevante de un personaje es su evolución, su dinamismo frente al tipo.

Sin embargo, no es infrecuente en los relatos de Pereda que el tipo vaya transformándose en personaje novelesco mediante un proceso de individualización, o viceversa, que los personajes de una novela perediana, en este caso *El sabor*, se presenten como verdaderos tipos. Esto plantea la duda de la valoración de las creaciones humanas del polanquino, pues la novela, como fue juzgada por la crítica contemporánea, rozaba los límites del cuadro o la escena costumbrista protagonizada por tipos.

Si el género novelesco se define por su propio carácter híbrido, podríamos entender que el modo perediano de elaborar personajes/tipos es una característica de su fórmula narrativa, no un mérito o un demérito de su propia creación.

El estudio detallado de los tipos costumbristas y de los personajes de la novela que ofreceremos en las siguientes páginas tal vez pueda arrojar luz sobre esta cuestión.

Una buena parte de los personajes de esta novela no son sino tipos que, bien proceden del mundo costumbrista de la primera obra perediana, o bien son creaciones que le sirven al narrador para proporcionar sabor local al relato.

Nuestro estudio va a comenzar por los tipos, y dentro de ellos los que pertenecen a una clase social más elevada. Dentro de los tipos costumbristas caciquiles hallamos en la novela al marqués de la Cuérniga. Su onomástica simbólica tiñe de humor a este carácter, del que poco más sabemos que su nombre (en el que se entremezcla la forma trastocada del topónimo de Cantabria Cabuérniga y la referencia

hilarante a un cuerno), y su condición de cacique menor, que trata de manipular al pueblo ignorante para ponerlo al servicio de sus intereses político-económicos y, sobre todo, en contra de sus antiguos señores, los hidalgos. De ahí la caracterización negativa con la que lo pinta el hidalgo don Pedro, intentando prevenir contra este personaje a don Juan de Prezanes:

> —¡Amigo tuyo! ... ¡Merecedor de mi respeto! ¡El marqués de la Cuérniga, ayer traficante de reses de matadero, conculcado cien veces, marrullero y tramposo, y de la noche a la mañana, y Dios sabe por qué, título de Castilla y diputado a Cortes! (Pereda, 1992: 102)[1].

Otro cacique de menor poder que actúa en su propio provecho, y que, como no podía ser de otro modo dada la ideología conservadora de Pereda, representa a los liberales, es Asaduras[2]. De nuevo hace uso el narrador de la onomástica simbólica que en este caso emparenta al personaje con las entrañas de un animal, intentando poner de manifiesto la usura y la hipocresía de este servidor de cualquier causa, tan parecido al intrigante Patricio Rigüelta de la novela de Pereda *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, como señala el propio narrador para disculpar su acelerado retrato del tipo:

> No describo a este personaje, porque no me le tachen de parecido a cierto Patricio Rigüelta, pariente suyo muy cercano, de parte de padre; la cual semejanza, después de todo, no tendría nada de particular, pues la da el oficio de ambos, o por mejor decir, la naturaleza, que produce ciertos hombres formados ya para ejercerle con fruto y crecimiento (Pereda, 1992: 217).

Trapisondista en política es también don Rodrigo Calderetas, de alguna importancia en el relato, pues es el causante de las divergencias entre don Pedro y don Juan, aunque todo se resolverá con el

[1] Citaremos el texto de la novela por la edición de las *Obras completas* de Pereda de editorial Tantín.

[2] Estudios sobre los personajes de ideología liberal aparecidos en la obra de Pereda pueden leerse en Gutiérrez Sebastián, 2012a y Gutiérrez Sebastián, 2013b.

matrimonio de su hijo con María. El nombre de este personaje alude a sus trapicheos políticos, pues una caldereta es "un guiso realizado con varios ingredientes", como variadas son las tretas de este personaje para su beneficio personal. El narrador lo describe físicamente, pero es el autor implícito el que desliza irónicamente comentarios sobre él, llamándolo "la gran persona" (Pereda, 1992: 230). También don Pedro lo desprecia y cree que es "el enredador electoral más sinvergüenza de la comarca" (Pereda, 1992: 102). Su defensa de las ideas liberales es únicamente un subterfugio para dominar la comarca en su propio provecho.

Estas figuras simbolizan a los caciques que tras la Gloriosa intentaron enfrentar al pueblo contra los antiguos hidalgos, que en esta novela están representados por don Pedro Mortera. Salvador García Castañeda, uno de los más reputados estudiosos de Pereda, autor de varias ediciones y prólogos en la edición de las *Obras completas* del novelista editadas por Tantín, apuntó certeramente que: "Claro que estos caciques de nuevo cuño venían a sustituir a otros con ideología contraria que eran los patriarcas de Pereda, quienes mantenían su cocina abierta, ayudaban y daban consejo con el cariño y la generosidad propios de un padre benévolo" (García Castañeda, 1991: 149). Se trata de verdaderos tipos costumbristas, figuras paradigmáticas que sirven al narrador para introducir sus ideas políticas, como se ha visto, de poca trascendencia en este relato.

Más interesantes que los tipos de clase alta, por el carácter y por las técnicas de caracterización son los tipos de las clases bajas, los aldeanos, que en ocasiones se presentan en el relato como grupo social, una especie de coro, de figura de cuadro o escena, pero que, en otros momentos, requieren la atención del narrador.

Dentro de este primer grupo, encontramos a los mozos y las mozas del pueblo, a los que el narrador únicamente nombra de manera imprecisa y que protagonizan escenas costumbristas como la deshoja o la magosta. Es lógico que pinte a estos tipos en sus labores habituales, como el trabajo agrícola o bien en las actividades lúdicas: las romerías y bailes o la magosta. La función narrativa de estos personajes es la recreación del ambiente rural, y entre ellos, a través de la técnica de focalización se destacan algunos personajes novelescos, ya de cierta individualidad como Nisco, Catalina o Chiscón.

Otro grupo de personajes genéricos son los viejos, que únicamente aparecen en los momentos de fiesta, como en el capítulo XXIII, en el que se ven los entretenimientos propios de cada sector social en un día de asueto: las viejas juegan a las cartas y los viejos observan el juego de los bolos de la juventud, formando parte de una especie de coro, de decorado de un cuadro del mundo rural.

Asimismo, el narrador retrata en grupo a las mujerucas que van al mercado del *maíz nuevo* en el capítulo XVIII. Están caracterizadas con breves pinceladas y se individualiza a una de ellas, la motejada como *Cotorrona*: "De las primeras era la *Cotorrona* alta, seca y acartonada; alegre sin ser risueña y relatora incansable de lo suyo, de lo ajeno y de otro tanto más" (Pereda, 1992: 207). El apodo del personaje es un modo más de caracterización resumida; el vocablo Cotorrona alude, según el DRAE a un "un hombre o mujer viejos que presumen de jóvenes", significación que se mezcla con la de persona habladora. El detalle del incesante parloteo del personaje y otras tres o cuatro pinceladas bastan al narrador para dibujarnos a este tipo aldeano; también se sirve de la caracterización a partir del lenguaje, pues incluye en la charla incesante de la Cotorrona varios vocablos del sociolecto como "locir", "cinturuca", "rejunde"...Recordemos que uno de los aspectos más notables de esta novela es la reproducción literaria del habla, sobre todo, en lo que se refiere a la caracterización de los personajes, como acertadamente señalaron Galdós o Duque y Merino: "Las galas del decir montañés abundan por todas partes y rebosan de todas las páginas. Muy buenos y muy montañeses, sí son los diálogos. La observación profunda del autor se manifiesta en ellos con espontaneidad que encanta" (Duque y Merino, 1882).

Sin embargo, donde se muestra la maestría perediana al retratar tipos colectivos es en la pintura del grupo de muchachos que participan en el juego de la cachurra. Lo primero que nos llama la atención son los nombres simbólicos que destacan un rasgo caricaturesco del personaje; este es el primer dato que reduce a tipos estos virtuales personajes. Encontramos a Birriagas, cuyo mote puede proceder de birria "mamarracho, fantoche", Cabra, llamado así por lo animado de su carácter, Bodoques, sobre quien ironiza el narrador aludiendo a su "muy respetado consejo" (Pereda, 1992: 201) y jugando con la sugerencia implícita en el apodo de los cortos alcances de su inteligencia, Legarto, a quien animaliza mostrando de ese modo su

distanciamiento como narrador, Lambieta, designado de ese modo por su glotonería, pues "lambión" es una voz montañesa que significa goloso, y por último, Cerojas, al que se designa por un atributo físico, en este caso se refiere a un "tumor o bulto redondo y por lo común indolente". Todos ellos son brevísimamente caracterizados a partir de pinceladas sueltas, normalmente relativas a su aspecto físico. Su vida transcurre en grupo, pues como era característico de las zonas rurales en esta época "los niños crecen criando el ganado, ayudando en casa y en el campo, descalzos y medio desnudos, felices y traviesos" (García Castañeda, 1991: 130).

Entre los tipos que aparecen individualmente pintados debemos reseñar al *Sevillano*, un jándalo. La voz *jándalo* designaba a la persona que había emigrado a Andalucía y regresaba a la Montaña natal con las costumbres y el modo de hablar de aquella tierra. Podemos rastrear este tipo en la primera obra costumbrista perediana. Su romance *El jándalo*, recogido en el primer libro de costumbres de Pereda, *Escenas Montañesas* (1864) definió el tipo para siempre y puso en evidencia su lado ridículo, que oscureció el otro, el de "lastimoso trabajador explotado" (García Castañeda, 1991: 248). Dentro de los primeros textos costumbristas peredianos reapareció el jándalo en el artículo *Un tipo más*, incluido en *Tipos y paisajes* (1871), tal vez, como apunta González Herrán, porque en el último tercio del XIX se generaliza un costumbrismo de tipos que por razones de pintoresquismo suele presentar predilección por los andaluces (González Herrán, 1986: 436). Estos tipos, entre ellos el jándalo, pasarán en el caso de Pereda a sus relatos novelescos porque se prestan a uno de los propósitos moralizantes de este autor: la crítica al fenómeno de la emigración.

El tipo del jándalo además de estar presente en esos primeros artículos costumbristas, se presenta matizado y enriquecido en el excelente relato *Blasones y talegas* (1869). En esta obra aparece el jándalo rico, Toribio Mazorcas, apodado Zancajos por sus torcidas piernas y antagonista del hidalgo don Robustiano. Representa precisamente a esa clase de nuevos ricos cuya fortuna procede de la emigración y es interesante subrayar una cierta trascendencia del personaje gracias a la adaptación televisiva en forma de episodio que se hizo de este relato de Pereda a mediados del siglo XX (Gutiérrez Sebastián, 2020a: 153-161).

En lo que al jándalo de *El sabor* se refiere, es presentado por primera vez por el narrador en el capítulo XI. Detalles de su indumentaria

revelan su filiación andaluza; también se insiste en su modo de hablar y en su jactancioso modo de ser:

> Vestía un traje entre andaluz y de la tierra (ancha faja de estambre negro a la cintura, chaleco desceñido, y en mangas de camisa); [...]miraba gacho y hablaba ceceoso y lento, más por alarde que por natural disposición[...]; y era casi el único resto del antiguo *jándalo*, de los que volvían a caballo, entre rumbo y alamares, escupiendo por el colmillo y, a creer lo que ellos mismos aseguraban, sembrando el camino real de pañuelos de seda y onzas de oro (Pereda, 1992: 143).

La forma de hablar del tipo es el rasgo más importante de caracterización y procede de su deseo de mostrar la "pretendida superioridad social y cultural sobre sus paisanos"(García Castañeda, 1991: 251). Este anhelo de diferenciación lingüística se recoge en todos los diálogos en los que interviene el Sevillano:

> -Po miate tú, yo que me peresco por platicá con loj amigo. Conque venga de ahí, que pa ezo e la lengua e la boca.
> -Calla la tuya y aparta a un lado que voy de prisa.
> -En el moo de abrirze camino ze conoze el temple e la preozona. Pero ya ze le ve ¡como no tenemoj ahora quien nos gurade la eparda como teníamoj ayé, no gayeamos tanto! [...] (Pereda, 1992: 269).

El jándalo de esta novela resulta un eslabón en ese proceso de flujo constante de caracteres desde el mundo costumbrista de Pereda a las figuras presentes en la construcción de sus novelas. Lo que en la primera obra costumbrista era un tipo, se va perfilando en *El sabor* como un personaje novelesco, va cobrando cierta entidad y se consolidará ya como carácter en el relato *La puchera* (1889), novela en la que aparece un jándalo, "el Berrugo", "el más logrado de todos, pues rompe los moldes costumbristas para convertirse en un delicioso personaje literario" (García Castañeda, 1991: 250).

Otro de los tipos individuales es el de Chiscón, que responde al prototipo de aldeano. Comienza el narrador a describirlo uniendo datos de su psicología con los de su vestimenta. De nuevo el dato físico se interacciona con el psicológico, tratando de mostrar la grosería y el desaseo del mozo: "El personaje que estaba enfrente de él en la mesa

era un mocetón hercúleo, de mucha y enmarañada greña, y sobre ella, tirado de cualquier modo, un sombrero negro de anchas alas" (Pereda, 1992: 144).

El feísmo, la grosería de facciones y la greña recuerdan a los rasgos que pintará Pereda en ese personaje de tintes naturalistas y degradantes que será Muergo (Bonet, 1979; Bonet, 1992), aunque estos datos aquí sólo esbozados, se estilizan y esperpentizan en el personaje de *Sotileza*. El narrador define a Chiscón como "pretendiente de Catalina desde que Nisco la había dejado" (Pereda, 1992: 144) y así se retrata a través de este tipo el modo de cortejar a las mozas, entablando conversación en las cocinas al amor de la lumbre. Según señala Anthony H. Clarke en nota a pie de página a su edición de esta novela, el personaje de Chiscón tuvo un modelo real, como sucedió con el tipo del tabernero, llamado en realidad Bartolomé, personaje popular de Polanco que "dio al pueblo muchos Bartolomés, porque se ofrecía de padrino si le dejaban poner su nombre, para no ser el único Bartolo del pueblo" (Córdova y Oña, 1933: 139).

Este tabernero, motejado como Resquemín y apodado de ese modo por su tendencia a "resquemarse" o enfadarse, aparece caracterizado con tres pinceladas sueltas y, sobre todo, por el procedimiento costumbrista de la caracterización lingüística. Repite sin cesar la exclamación "¡jinojo!", inventada por el propio narrador "para individualizar el habla de sus personajes bajos sin afearla con tacos ni groserías" (Clarke, 1992: nota 35).

Otro de los tipos masculinos de la novela es el apodado Tablucas, del que ni siquiera se nos cita el nombre de pila. Su sobrenombre le viene de su afición por conseguir dinero fácil sin trabajar, para lo que se vale de su ingenio, con el que inventa aparatos del más diverso tipo. Junto a esta labor suele gustar de creerse heredero de fortunas. Con este personaje satiriza el narrador la avaricia de los aldeanos y la envidia a aquellos que hubiesen sido mejorados en un testamento, es decir, los parientes de las personas que emigran y mueren en las Américas cuyas fortunas suelen ser heredadas por estos parientes de la Montaña, que son blanco de las miradas de envidia de sus convecinos. Tablucas no escatima esfuerzos para encontrar a su pariente muerto sin testamento "*en la otra banda"* (Pereda, 1992: 146). Su afición a pleitos, abogados y "papelucos" es otro tópico costumbrista que Pereda había abordado en *Suum cuique*, aunque desde otra óptica diferente.

En este personaje también se manifiesta otro de los caracteres de los aldeanos montañeses: la superstición. Precisamente, las apariciones del perro aullando nocturnamente frente a la casa de Tablucas son interpretadas en la deshoja por el pueblo de modos diversos: mientras para algunos andan metidos por medio don Baldomero y la viuda, para otros la explicación va asociada con las hechicerías de la Rámila, bruja de Cumbrales a la que acusa de los horrores sobrenaturales el propio Tablucas y con él casi todo el pueblo. El ataque perediano a esta superstición aldeana se hace desde dos frentes: presentando como ridículo a Tablucas y con los comentarios favorables del narrador hacia la bruja, a la que considera un pobre anciana.

Es en efecto, el personaje de la bruja-la Rámila-otro de los tipos de la novela. Parece estar inspirada en las leyendas que circulaban en torno a Manuela del Rivero, una vecina de Polanco y su historia narrativa ficcional se rastrea como tipo en los primeros escritos peredianos. Concretamente en *Tipos y paisajes* (1871) se incluye un relato titulado *Las brujas*, en el que Pereda retrata las desventuras de una familia a la que parece haber echado el mal de ojo la bruja Miruella. Este relato tuvo posteriormente una edición ilustrada por Sorolla y Andreu, publicada en la revista *Apuntes* en varias entregas en 1896 (Gutiérrez Sebastián, 2011a:261-372).

Junto con la Miruella, la segunda bruja con entidad en la obra perediana es precisamente la Rámila de *El sabor*. Su presentación en el relato la realiza el narrador omnisciente, que resalta del personaje datos físicos negativos: "vieja, flaca y apergaminada" (Pereda, 1992: 126) y explica los atributos que debía tener toda vieja para que los aldeanos le diesen el inmerecido nombre de bruja. Estos datos confirman la funcionalidad narrativa del personaje como tal, junto a su nombre simbólico, que procede de la denominación que en Cantabria se daba a la garduña y cuyo origen explica el propio narrador:

> Dieron en morirse muchas gallinas en aquel entonces y en faltas otras del gallinero; alguien vio plumas junto a la choza de la pobre mujer; y esto bastó para que, creyendo a la bruja aficionada al averío, la llamaran las gentes de Cumbrales la *Rámila*, el cual mote le quedó por nombre...también *con todas sus consecuencias (*Pereda, 1992: 127).

Sin embargo, la tipificación del personaje que implicaría su onomástica simbólica y el hecho de que su función aparezca definida desde un primer momento, se ve en cierto modo truncada por el desarrollo por parte del autor implícito de toda una explicación sobre las brujas montañesas y lo injusto de su consideración como tales, ya que solían ser ancianas desprovistas de medios de vida, que además debían llevar el estigma de ser señaladas por el pueblo (Gutiérrez Sebastián, 2020b). Esta voz del autor implícito manifiesta su inclinación hacia el personaje, mostrando sus rasgos positivos y relatando las desgracias e infortunios de su pasado, su preocupación por Catalina o su función de correo amoroso entre María y el hijo de don Rodrigo Calderetas.

Estos datos y las escenas que protagoniza en el capítulo XXIV, momento en el que cuatro mozos la increpan y agreden por considerar que ha provocado la pelea entre los aldeanos de Cumbrales y los de Rinconeda, rompen el estereotipo de bruja y dotan al personaje de individualidad, pues manifiesta la Rámila cambios psicológicos e incluso el narrador omnisciente recoge sus pensamientos, lo que supone el abandono de la impresión óptica y la superficialidad de muchos tipos peredianos:

> Se aliñó lo mejor que pudo; se echó otro refajo sobre la cabeza, cubrió con cenizas la mortecina lumbre, y salió de la choza ¿Adónde? Adonde hubiera un poco de caridad; a casa de don Pedro Mortera, a la del señor cura... (Pereda, 1992: 262).

Podría discutirse si estas figuras que acabamos de analizar son personajes secundarios que no evolucionan en el relato, en definitiva, personajes planos, o son tipos estáticos, pintados con certero trazo óptico, con realismo notarial y epidérmico (Bonet, 2006). La huella del costumbrismo es indeleble en todas estas interpretaciones, el interés de los personajes secundarios sin psicología o tipos es indudable, pues con ellos el narrador pretende precisamente aportar el sabor local y el ruralismo del relato.

Y es que, en efecto, son los personajes populares de Pereda algunas de sus mejores creaciones literarias. Entre los varios personajes rústicos de esta novela sobresale la figura de Nisco, cuyos méritos literarios

resaltó ya Clarín en su reseña de la novela publicada en *La Diana* el 1 de septiembre de 1882:

> Nisco es la figura más acertada, mejor hecha, estudiada y pintada más despacio. Las mejores escenas del libro prescindiendo de las de puro paisaje, son las que a Nisco se refieren. La declaración embozada a María es modelo de verdad artística. Hácesela allí Nisco como el Renzo de Manzoni, mejor acaso, con el personaje que figura (Clarín, 1882b).

Y es que este aldeano es uno de los pocos personajes peredianos que vive angustiosamente el desajuste entre sus propios deseos de casarse con la señorita hidalga María y su realidad social. Al ser uno de los escasos personajes que se atreve a contravenir el rígido orden del mundo rural campesino, el narrador lo presenta como un ser presuntuoso y un tanto ridículo, que concluye su devenir entrando en razón y dándose cuenta de su nivel social, como se manifiesta en el diálogo con Pablo, el joven hidalgo:

> - ¿A qué, Pablo?
> -A casarte con Catalina.
> -Es verdad; tal para cual: esa es la ley. ¡Ojalá no se faltara nunca a ella... ni con el pensamiento! (Pereda, 1992: 233-234).

Es evidente es el maniqueísmo del narrador hacia este personaje, y se deja claro con la insistencia en su vestimenta, poco acorde con su clase social, e incluso en las caracterizaciones indirectas, a través de los diálogos entre don Juan y Pablo. Siempre se llama la atención sobre algunos defectos que llevan al personaje a no darse cuenta de la realidad. Don Juan opina que "es mozo de juicio, aunque podría ser menos presumido y valdría más." (Pereda, 1992: 132) a lo que añade Pablo que es "harto más inteligente que la cáfila de zopencos que lo critican" (Pereda, 1992: 133) y el narrador, siempre interviniendo para dar su opinión sobre los personajes, está más de acuerdo con el juicio de don Juan de Prezanes, como se manifiesta en los calificativos que dedica al personaje, "vanidoso y presumido" (Pereda, 1992: 253).

El retrato que el narrador dedica al personaje revela inequívocamente su juicio:

> En esto salió del cuarto del portal, pieza de carácter en las casas montañesas, un mozo como un trinquete: recién peinado, bien vestido, aunque no de gala, y con los zapatos, sobre medias de color, ajustados al empeine con cordones verdes. No tenía tacha el mancebo, en lo tocante a lo físico: buena estatura, hermosa cabeza y artística corrección en las demás partes de su cuerpo; pero en el modo de llevar el sombrero, en lo artificioso del peinado y en la forzada rigidez de sus miembros al moverse dentro del vestido, del cual parecía más esclavo que dueño, muestras daba de ser, con exceso, presumido y fachendoso (Pereda, 1992: 121).

Otro modo de revelarnos el narrador que este personaje no está cumpliendo con el orden establecido es la ironía que proyecta sobre él y las situaciones ridículas que vive. Así, en su encuentro con María, Nisco trata de disimular sus toscos modales y a las preguntas curiosas de la hidalga, responde atropelladamente. Aparece otro método de caracterización, el diálogo, que refleja con claridad el idiolecto y el sociolecto del personaje:

> -Es algo rara esa afición que te ha entrado de pronto a esas cosas.
>
> -Rara ¿eh? -contestó el mozo más atrevido ya y menos desplomado- ¿Cree usted que es rara. Pues quizaes lo sea, si bien se mira...y quizaes no, por otra parte.[...]-Para el oficio que traigo, no es mayormente al auto el pulimento que deseo en el porte y genial de la persona., si uno ha de estar de sol a luna, fijo en la brega del campo, sin más aquel de cubicia que tiene a la vera (Pereda, 1992: 136 - 137).

Su lengua es la de un rústico que pretende dejar de serlo, por lo que refina su lenguaje el narrador, y en él se mezclan vulgarismos, con frases rimbombantes, lo que hace que el personaje resulte cómico para el lector. Es este un modo de caracterización muy frecuente en Pereda cuando trata sobre los nuevos ricos, fatuos y ridículos, como la Juana de los Alubiones de *Los hombres de pro* (Gutiérrez Sebastián, 2002, Gutiérrez Sebastián, 2019b).

Mucho más estático y nada contradictorio es su padre, Juanguirle, cuyo nombre refleja un defecto físico del personaje, su bizqueo. Procede su denominación del estrabismo, que como señala el propio Pereda en el capítulo VII, recibe entre los aldeanos el nombre de

"enguirle". Esta técnica de presentación, que aproxima el personaje al tipo, sirve al narrador para fijar con intensidad la imagen de un personaje secundario.

Juanguirle representa al prototipo de aldeano montañés, honrado y trabajador. Su función narrativa es tratar de convencer a don Valentín de que el pueblo debe abstenerse de luchar contra las facciones carlistas y continuar su vida, de acuerdo con la tesis del hidalgo, don Pedro Mortera. No se trata de un tipo porque experimenta ciertos cambios psicológicos, aunque es mucho más monocorde que su hijo. Quizá lo más curioso de este personaje sea su modo de hablar. El narrador individualiza al alcalde dotándolo de un idiolecto particular, lleno de tics verbales, refranes, frases hechas, vacilaciones en el timbre de las vocales y pérdida de estas en ocasiones. Igualmente, en sus intervenciones dentro de los diálogos se recoge el sociolecto montañés propio de los rústicos con el leísmo y la aspiración de la -h- como algunos de sus rasgos. Ejemplo de todo lo anteriormente señalado es este hilarante diálogo entre Juanguirle y don Valentín:

> -Y recio, ¡voto al chápiro verde! Y muy recio, señor don Valentín ¡tan recio como no ha tronado en todo el año![...] El *menistro* (con perdón de usted) que fue con un oficio mío a Praducos, por lo resultante de los ultrajes de ellos en el monte de acá; entendió que le cortaban el andar [...].
>
> -¡Mano sobre mano, voto a briosbaco y balillo! [...]
>
> -¡Que vengan! ... ¡que entren! Pues tal día hará un año ¡Vea usted que ajogo! Por aquí entrarán y por allí saldrán...u *viste-berza*" (Pereda, 1992: 118-120).

Entre los personajes aldeanos femeninos encontramos a Catalina, moza presentada de un modo sintético, con dos pinceladas sueltas "moza más apuesta y codiciada de Cumbrales" (Pereda, 1992: 123). Esta muchacha representa un obstáculo al posible proceso de ascenso social de Nisco, que pretende enamorar a la señorita María y abandona la relación con Catalina, con quien estaba destinado a casarse. El personaje de esta gallarda moza evoluciona desde una actitud de enamoramiento inicial de Nisco, al despecho y confidencias de su angustia a la Rámila, y concluye con una vuelta al estado inicial de amor por el mozo. Como personaje secundario femenino su psicología es borrosa, pero su función narrativa es claramente la de ser la causa

de la pelea entre los mozos de Cumbrales y Rinconeda. Llama la atención el diálogo que mantiene con Nisco durante la deshoja, en el que se manifiesta la actitud desdeñosa del mozo y que sirve al narrador para explicarnos con rapidez la situación, ahorrándose varias intervenciones narrativas extensas. El sociolecto revela la clase social de los interlocutores:

> -Vaya, que estarás, en el punto en que te hallas y pegante a esta probeza, como si las tablas te quemaran el detrasero... Pues ¡cómo ha de ser, hijo! yo no tengo la culpa.
>
> Nisco respondió, con la risa del conejo:
>
> -Se está uno aquí, porque le da la gana, que estar se sabe en lugar más alto cuando al caso viene [...].
>
> -¡No escomencemos!
>
> -¡El diantre tiene cara de condenao! ... ¡Mira que tendrás que ver, del brazalete de una señora tan pudiente y tan fina, coleando la casaca por esas callejas! ... Oiréis la misa ajunto el altar mayor [...].
>
> -¡Te digo que no escomencemos...y que no traigas en boca a quien de ti no se alcuerda! [...] (Pereda, 1992: 190-191).

En este diálogo aparece la ironía lacerante de la moza, que trata de herir a Nisco para que vuelva a la realidad y se dé cuenta de lo ridículo de la situación con la que sueña.

La plasticidad de este diálogo, riña de aldeanos enamorados recreada con todo lujo de detalles referentes a sus movimientos y ademanes, hizo que el escultor Collaut Valera eligiera esta escena para uno de los bajorrelieves que ornamentan la estatua de Pereda en los jardines que llevan el nombre del novelista en la ciudad de Santander.

El interés de todos estos rústicos, sus retratos y actividades para recrear el mundo rural, principal propósito de la novela, decayó cuando el narrador pintó los personajes hidalgos. De ello fue consciente la crítica contemporánea, que subrayó el interés de los personajes aldeanos, fundamentalmente de sus modos de hablar, y tachó de vulgares a los pertenecientes a la clase hidalga.

Entre los hidalgos sobresale el personaje de don Juan de Prezanes. Ha sido un lugar común de la crítica señalar las semejanzas entre este personaje y el propio novelista. Así lo hizo Montesinos señalando que "El curioso personaje que es Don Juan de Prezanes-en el que se diría que Pereda ha puesto mucho de sí mismo" (Montesinos, 1969: 118) y

más tarde Cossío (1973: 209) o Benito Madariaga, quien en su *Biografía de Pereda*, escribe: "Más interesante es la similitud del carácter de Pereda con el de Juan de Prezanes, cuyas desazones ante las adversidades, la terquedad en sus opiniones y la mordacidad y socarronería, recuerdan las del escritor" (Madariaga, 1991: 250).

Este hidalgo se presenta por primera vez en la novela a partir de capítulo IV, con una caracterización resumida que realiza el narrador. Para plasmar este retrato psicológico se vale de la oposición entre este personaje y don Pedro Mortera. Vemos cómo los signos de relación entre ambos sirven de explicación y contraste de los caracteres de los dos hidalgos, personajes muy reiterados en la narrativa de Pereda (Gutiérrez Sebastián, 2001, Gutiérrez Sebastián, 2007).

Uno de los datos que aparecen en la caracterización de don Juan es la gran cantidad de explicaciones y justificaciones de los arrebatos de ira tan frecuentes en el jurisconsulto por parte del autor implícito y del narrador omnisciente. Si estamos de acuerdo con la crítica en que el Pereda escritor ha proyectado algunos de sus rasgos psicológicos sobre este personaje, es lógico que el Pereda narrador omnisciente y autor implícito quiera explicar en detalle las motivaciones de su personaje.

Poco gustó, sin embargo, a los críticos contemporáneos, como Clarín que señaló que:

> Don Juan de Prezanes, que es el personaje mejor estudiado, es un temperamento, es más bien una especie de maniaco; los rasgos que el autor apunta no están mal, se conoce que son producto de verdadera observación, pero el tipo se acentúa demasiado, y el mismo autor le abandona como cosa secundaria (Clarín, 1882 b).

Sin duda, es con don Valentín, uno de los seres literarios de mayor profundidad psicológica de *El sabor de la tierruca*. Junto a la historia que nos relata el narrador sobre don Juan, o los comentarios explicativos del autor implícito, es frecuente encontrar la caracterización indirecta que de él hace don Pedro Mortera o la autocaracterización, a través de la cual el personaje se define a sí mismo, en ocasiones, como es el caso de este fragmento de su diálogo con don Pedro, con un sentido irónico:

> -Has venido a esta casa en busca de una reconciliación intentada por mí, y juro a Dios que no he de darte motivos de

> nuevas desavenencias como tú no los busques. Pero coste, y muy recio, que si las antiguas quedan en pie, no es por culpa de tu irascible y rencoroso amigo, sino por la tuya, manso, razonable y dulcísimo Pedro (Pereda, 1992: 104).

También aparece un retrato físico del personaje que en seguida se diluye en lo psicológico. El estudio de la vestimenta de don Juan revela claves de su carácter; hay una interacción entre el dato físico y el psíquico, con la pulcritud del vestir se asocia la neurosis general del nerviosísimo hidalgo. A lo largo del relato el personaje va experimentando cambios de carácter, bruscos y repentinos. Pasa de la más fogosa ira al cariño sin límites; todos estos sentimientos en relación con los Mortera, pues se considera el adversario político de don Pedro.

Apuntábamos en líneas anteriores que es el personaje menos plano de *El sabor* porque aparte de esos altibajos de sus nervios, que son una constante en todo el relato, hay en él una evolución ideológica. Si en el comienzo de la novela se cree defensor del cacique corrupto don Rodrigo y del servilón Asaduras, luego cae en la cuenta, aunque no por sí mismo, sino por el cambio de circunstancias, de que esos liberales no traen nada bueno a la aldea de Cumbrales. Su postura ideológica final, la del hidalgo que debe guiar al pueblo al bien común y alejarlo de los caciques oportunistas, la explica en el diálogo que mantiene con Rodrigo Calderetas en el capítulo XX del relato:

> -¡Ay, don Rodrigo, cuánto ganaríamos usted y yo en la opinión pública y en reposo y en tranquilidad de conciencia, si desde ahora nos resolviéramos a dar un puntapié a las aspiraciones de algunos caballeros como el que fue causa de ciertos párrafos de esa carta de usted; de la tempestad que estos levantaron en mi corazón, y del riesgo a que me expusieron; y, unidos los tres, nos consagráramos a hacer el bien de estas gentes mientras se presentaba un hombre honrado que tomara, *a la fuerza*, el cargo penoso que tantos vividores *solicitan*! (Pereda, 1992: 232).

Don Pedro Mortera, el otro hidalgo de *El sabor de la tierruca* responde al prototipo de patriarca tan frecuente en toda la novelística perediana y cuyo antecedente más inmediato es el don Román de *Don Gonzalo*. Este patriarca había aparecido en varias de sus obras, y en esta

en concreto hace una defensa de "una raza de ejemplar de pequeños señores rurales, de pobres pero rectísimos e intrépidos hidalgos que se esfuerzan-y a veces lo logran-por administrar los pocos bienes y la gente que les ha sido confiada," (Allegra, 1980: 253-254). Defiende unas ideas políticas semejantes a las del propio Pereda, ideas que expone ante don Juan:

> Tú no harías el daño que haces, pues eres bueno y honrado, si no tuvieras quien te azuzara y pusiera las armas en tus manos. [...]Porque en estos desdichados lugares, las venganzas y tropelías se comenten por riguroso turno; y éste es el favor que debe Cumbrales a sus representantes. Ellos son los toros de la fábula; el distrito, el charco de pelea; y nuestros pobres convecinos, las ranas despachurradas (Pereda, 1992: 103).

A través de las palabras de este personaje ataca el autor a los liberales y defiende su modelo político abstencionista, pues la política "Es cosa de "la ciudad", cuando no "de la corte"; asunto de aventureros y ocasión de caciquismo" (Montesinos, 1969: 120). La oposición ciudad/campo, estudiada en profundidad en los trabajos de González Herrán (1998, 2007 y 2016), enfrenta según el novelista a "una aristocracia urbana y [a la] pequeña nobleza de provincias[...]La primera ha abrazado el oportunismo [...]La segunda libra una guerra quijotesca contra un poder estatal ya gigantesco y omnipresente," (Allegra, 1980: 271-272).

Recordemos que Pereda desde sus primeros escritos en prensa había dado muestra de su preocupación política y de su talante conservador y tradicionalista (García Castañeda, 2004) e incluso había censurado el sistema parlamentario, rechazando la propaganda electoral y lanzando la idea de que el ciudadano no se debe dejar influir por ella y debe elegir al más probo, discreto y honrado, es decir, al que encarne las virtudes que simboliza el patriarca (Miralles, 1991; Gutiérrez Sebastián, 2012a, Gutiérrez Sebastián, 2013b).

En cuanto a los modos de caracterización de este hidalgo, aparecen dos: la caracterización directa a partir de la descripción del narrador en la que abundan los adjetivos, y la indirecta, fundada en lo que dicen de él don Juan o, a través de estilo indirecto libre, don Rodrigo Calderetas: "Y el caballero de la villa le sopló al oído que su amigo y

compadre era un desafecto a la situación, retrógrado, obscurantista...y *sospechoso" (*Pereda, 1992: 97).

Dentro del mosaico de personajes que pueblan la novela, uno de los más interesantes y mejor tratados por la crítica es el liberal don Valentín. Montesinos lo considera "de tan poderoso carácter, que la figura resulta bien trasladada, aunque la interpretación no sea tan buena" (Montesinos, 1969: 120). En la misma línea positiva apunta Benito Madariaga que es un personaje de relieve en la novela, "quizás el más logrado de los masculinos" (Madariaga, 1991: 252).

Del mismo modo que ocurría con el jándalo y como sucederá también con otros personajes, en Pereda se repiten una serie de caracteres, entre los que destaca el hidalgo. Don Valentín representa uno de los mejores hidalgos peredianos, como don Robustiano Tres Solares de *Blasones y talegas*, arruinado, ridículo y orgulloso. Pero las huellas de este hidalgo venido a menos pueden rastrearse en antecedentes más lejanos en los escritos periodísticos de Pereda, concretamente en el artículo *Arqueología* publicado en *El Tío Cayetano* el 6 de diciembre de 1868, que, como muy acertadamente explicó Cossío es:

> Un diálogo hilvanado con la soltura y el gracejo que era de esperar del articulista, con un miliciano esparterista, que no puede reconocer a los demagogos de la primera república como descendientes de los liberales de Cádiz y Luchana. El miliciano, lleno de buena fe y confianza en sus ideales, vibrando cándidamente por propósitos abstractos y desinteresados, es un boceto suficientemente definido del futuro don Valentín" (Cossío, 1973: 209).

Al ser un liberal y debido al maniqueísmo político que desprenden todos los escritos de Pereda, el narrador somete al personaje a un proceso de caricaturización que comienza desde la presentación detallista del hidalgo, presentación un tanto teatral pues parece un personaje en escena. En esta inicial prosopografía se insiste en los detalles de la indumentaria y el físico, y aparecen rasgos animalizadores y cosificadores (Bonet, 1992) que estilizan de modo deformante la imagen del liberal:

> Comenzando a describirle por la cúspide, pues no había un punto en todo él de desperdicio para el dibujante, digo que la tenía coronada por un sombrero de copa alta, con funda de

> hule negro; seguía al sombrero una carita pequeñita y rugosa, cuyos detalles más notables eran los ojos verdes y chispeantes, como los del gato [...], sobre una boca desdentada, dos mechas cerdosas, separadas entre sí, formando lo que se llama, vulgar y gráficamente, *bigote de pábilos*" (Pereda, 1992: 110).

Este retrato según Montesinos resulta de "una plasticidad no rara en Pereda, gran retratista" (Montesinos, 1969;121) y emparenta al personaje físicamente con don Quijote. También el hidalgo montañés, como el manchego, se guía por un ideal: la defensa de la aldea de los facciosos carlistas y la exaltación de los ideales liberales. Su dios es Espartero y su bandera la libertad; todo en él es ridículo, desde su vestimenta, un raído uniforme militar, a la alcurnia de su casa y linaje, una casona medio derruida y la pobreza como ajuar o incluso ese hijo que lleva indignamente el nombre del heroico general: Baldomero. Esta especie de licenciado Vidriera muere de un modo tan ridículo como había vivido "y muere, por último ridículamente vestido con el antiguo uniforme de Luchana" (Duque y Merino, 1882).

En resumen, es un personaje que dialoga mucho durante todo el relato para intentar-sin éxito-convencer a las autoridades del pueblo de que deben defenderse de los carlistas. Al final, demuestra con su muerte su razón, pues "Basta un tiro disparado al azar para que un exiguo pelotón carlista que se arriesga a entrar en Cumbrales se dé precipitadamente a la fuga" (Montesinos, 1969: 121).

Don Valentín contrasta en gran medida con el personaje de su hijo, don Baldomero. Este tipo de personajes de contraste, de parejas de personajes que se oponen es frecuente en esta novela de Pereda. Recordemos, por ejemplo, a los hidalgos don Juan y don Pedro, a sus respectivas hijas, Ana y María o a Juanguirle frente a su hijo Nisco. Desde la descripción inicial que de Baldomero hace el narrador, vemos que selecciona pinceladas sueltas de su físico y costumbres con una técnica impresionista que pretende que el lector recoja una impresión desagradable del personaje. En su primera aparición, al lado de Pablo, con quien contrasta, se muestra ante el lector, con una imagen superficial, desaseado y perezoso:

> Estaba marchito y ajado, más que por la edad, por la incuria y el desaseo, que se echaban de ver en su barba mal afeitada, en su ropa sucia, en sus uñas negras, en su camisa deshilvanada

> y en sus dedos chamuscados por el cigarro. No era su rostro desagradable; pero se reflejaba en él un espíritu dormilón y perezoso (Pereda, 1992: 76).

Posteriormente resume en el diálogo con Pablo fragmentos de su vida anterior y su autocaracterización se ve reforzada por las actitudes del personaje, y por su propio léxico, en el que se mezcla fraseología latina con coloquialismos y hasta vulgarismos. Montesinos define muy certeramente a este personaje y su significación ideológica con estas palabras:

> Don Baldomero, último resultado, inerte, inútil, de todo este patriarcalismo adormilado y pachorrento. Don Baldomero ha llegado a ser un vegetal, con menos alma que un árbol, cada día más satisfecho de no conocer el tormento de la curiosidad, ni otro alguno, más hostil que nadie a las exaltaciones patrióticas de su padre; escéptico a toda idealidad, a todo estímulo generoso, Puerco de cuerpo y alma: único rasgo éste que lo diferencia de otros personajes nobles y puros que lo hacen posible. Porque Don Baldomero, como otros hidalgos de gotera, viene a demostrar que este mundo de égloga no se arruina sólo por contaminaciones y aires colados de fuera; se arruina también por dentro, por degeneración, por los efectos deletéreos de un estancamiento secular. Al ensueño sucede fatalmente la modorra (Montesinos, 1969: 121).

Al final de la novela, este hidalgo que frecuenta la taberna, sestea en su casa y mantiene relaciones ilícitas con una viuda, se casa con ella tras la muerte de su padre "por el bien parecer" (Duque y Merino, 1882).

El último personaje masculino al que vamos a referirnos es el joven Pablo. Se trata de un hidalgo que deja la ciudad y sus estudios universitarios para refugiarse en su aldea patriarcal. El narrador lo describe externamente, fijándose en el dato físico como revelador de una clase social. A través de este personaje plantea Pereda una de las tesis centrales de su novela: la defensa de una aldea idílica. En general, es un personaje de poca profundidad psicológica, a pesar de ser uno de los protagonistas, y su evolución se reduce a enamorarse repentinamente de Ana a la menor insinuación de su padrino, y a una posterior pelea con el Sevillano. Representa una serie de virtudes

del hidalgo que pretende preservar Pereda: el amor a la aldea natal, la afición al campo y al trabajo agrícola y la defensa del mundo tradicional. Pablo podría considerarse un boceto del personaje de Marcelo de *Peñas arriba* (1895), el abogado madrileño que abandona la Corte para instalarse en la aldea y seguir adelante con el legado patriarcal.

En cuanto a los personajes femeninos, María y Ana son dos prototipos de señoritas hidalgas. Sus caracteres contrastan, Ana es de carácter "alegre y traviesa", mientras que María es discreta, ingenua y corta de genio (Madariaga, 1991: 252). Clarín apunta, con certero dardo crítico que son dos muchachas como "cualesquiera…antes de ser entendidas: son la superficie de dos buenas madres. Porque no digo yo, Dios me salve, que los caracteres vulgares, los *quídam*, no sirvan para la novela; ya lo creo que sirven, pero es preciso saber estudiarlos y saber expresar su carácter, como ha hecho Balzac y ha hecho Flaubert con tantos personajes (Clarín, 1882b).

Las jóvenes hidalgas apenas evolucionan en el relato y son dos figuras esquemáticas que representan los valores morales de la mujer burguesa auspiciados por Pereda. El narrador se detiene más en Ana, de la que hace un retrato bastante detallado, reseñando la sencillez de su vestimenta:

> Y apareció en el hueco una muchacha como unas perlas. Negros eran sus ojos, dulces e insinuantes; la tez morena, el rostro oval y un tanto aguileño; la frente sin *flequillos* ni otros pingajos de la moda, tersa y bien delineada, perdíase en lo más alto entre flotantes ondas lustrosas de una cabellera tan negra como los ojos y las pulidas cejas; [...] Una sencillísima bata de percal de largos pliegues la envolvía el gallardo cuerpo sin oprimirlo ni desfigurarle (Pereda, 1992: 86).

María, en cambio, es prácticamente indistinguible de cualquier otra mujer. Su retrato se mueve dentro de los más estrictos tópicos (Blanco de la Lama, 1995):

> Representaba la edad de Ana, y con la sencillez de ésta vestía, aunque no con tanto donaire, porque éste no es obra de las perfecciones plásticas y esculturales que abundaban en María acaso más que en Ana, sino en un misterioso equilibrio de proporciones y de sensibilidad entre alma y cuerpo, don

> de la naturaleza que no se adquiere por conquista (Pereda, 1992: 91).

Por otro lado, la debilidad de su carácter es clara, pues ni siquiera se atreve a plantear a su padre su situación amorosa, y será la firme determinación de Ana la que finalmente resuelva el conflicto.

El debate crítico contemporáneo sobre los personajes en la novela apunta hacia algunos de los temas esenciales en la narrativa del XIX: los procedimientos más adecuados en la construcción de los caracteres, su evolución e importancia narrativa o sus voces y su presentación en la novela. Si, como el propio novelista indicó, su interés era dar: "siquiera una idea, pero exacta de las gentes, de las costumbres y de las cosas;" (Pereda, 1992: 314) resultaba lógico que el relato estuviera poblado de muchos personajes, de los habitantes de Cumbrales, rústicos que era extraño encontrar en la novela del momento y cuyos atributos físicos, acciones y modos de hablar sorprendieron a los lectores contemporáneos, provocaron la admiración de Pérez Galdós, tal como muestra en el elogioso prólogo que escribe a *El sabor* y siguen moviéndonos a la risa y la compasión a los lectores del siglo XXI.

En definitiva, en *El sabor de la tierruca*, encontramos una novela coral, con dos voces bien acompasadas: la de los hidalgos y la de los aldeanos, con los solos de algunos personajes, como don Juan o don Valentín, y en la que las figuras entran y salen de un escenario, el pueblo de Cumbrales, verdadero protagonista de esta novela rural.

# II

## El mundo rural narrado

*El paisaje no es un mero elemento decorativo, un marco en el que se inscribe la historia (o no es sólo eso), sino, que, básicamente es un motivo de ella, uno de los factores fundamentales que contribuyen a demostrar la tesis.*

José Manuel González Herrán

Nuestra aportación al estudio de la recreación literaria del mundo rural en esta novela se planteará en torno a dos cuestiones esenciales. La primera, definitoria del modo de hacer novela de José María de Pereda, es el estudio de los elementos costumbristas como ingredientes esenciales en ese mundo narrado, como elementos sociales del mismo, y la segunda tiene que ver con la presentación del escenario, del paisaje en el relato, del universo físico, de la geografía literaria del campo.

### Marco social: la tradición

En las páginas que siguen analizaremos los elementos básicos de la tradición que se recogen en la novela, especialmente el folklore, y dejaremos al margen en este capítulo el estudio de las escenas costumbristas propiamente dichas porque serán analizadas en el dedicado a la composición narrativa de *El sabor*, ya que son asunto esencial de la misma, tema criticado o alabado en las reseñas de la novela y eje vertebrador del modo de novelar del novelista rural.

Si entendemos por folklore el estudio de las manifestaciones populares tal y como lo iniciaron los estudiosos ingleses en el siglo XIX, ingredientes básicos del mismo serían el análisis de las creencias y tradiciones populares, de las supersticiones, de la música popular, los relatos tradicionales y las costumbres ancestrales.

El folklore se puede percibir a lo largo de muchas páginas de esta novela, en ocasiones íntimamente ligado a los cuadros costumbristas, bien por servir de marco a alguno de ellos, bien por ser condimento indispensable de ciertas escenas rurales que existen en esta obra.

Enfocaremos este análisis desde una perspectiva exclusivamente literaria, pues entendemos que el interés de los costumbristas era recoger la tradición y costumbres de un pasado que estaba en trance de desaparición y, en ese empeño, tocan tangencialmente lo folklórico, como una de las manifestaciones de las costumbres. Como el interés por el folklore en sentido científico no nace hasta el siglo XX, no podemos confundir a Pereda con un folklorista, sino apreciar que su interés por este aspecto responde a motivos ideológicos (Gutiérrez Sebastián, 2020b).

Uno de los elementos básicos de esa recreación de la tradición en la novela es el retrato de las manifestaciones musicales, del paisaje sonoro del relato. Encontramos en la novela tres tipos de elementos musicales, siempre por supuesto dentro de lo popular, que son: el baile, el canto y la música instrumental. Estos tres elementos suelen aparecer unidos y casi siempre asociados a las fiestas populares.

El baile, elemento indispensable de las sociedades rurales y campesinas, y que también interesó a Pereda cuando pintó en otros relatos el mundo burgués (García Castañeda, 2005: 181-199), aparece recreado con detalle en el capítulo XXI de la novela y su función narrativa es constituirse como marco ambiental al servicio del argumento:

> Terminado el refrigerio, se enterró la bruja entre las ya tibias cenizas de la lumbre, y volvió a comenzar el baile. Cada moza fue sacada por un mozo, y el de Rinconeda se quedó entre los pocos desparejados que miraban; pero se tocó a lo alto, y entonces, al amparo de la costumbre, que es ley en muchos casos, y en tales como aquél, indiscutible, echó fuera al mozo que bailaba con Catalina, creyendo el testarudo que así no eran posibles las calabazas; pero se equivocó. La esquiva moza

se plantó en firme en cuanto le tuvo delante, y en seguida le volvió la espalda. Sintió Chiscón el golpe en lo más vivo, y para disimular sus efectos, echó fuera al mozo que le seguía por la izquierda. También entonces se le plantó la moza. Atolondrado ya por la ira y el despecho, siguió fila abajo empeñado en hallar pareja; pero sólo halló desaires en todas partes.

Reventole al fin la corajina del pecho, y dijo, dispuesto a todo:

-¡Quisiera conocer al que tiene la culpa de esto!

A lo que respondió Catalina con gran serenidad:

-Pues arráncate la lengua con que me agraviastes.

-¡Arrancara yo -repuso el otro, lívido de rabia- la que te fue con la impostura!

-Muchas son entonces las imposturas.

-¡Pues todas las arrancara yo, si las conociera!

-Con arrancar la tuya se acababa la peste.

-¿Hay quién se atreva a hacerlo entre los presentes?... ¡Pues venga a echarla mano! -dijo Chiscón, irguiendo su colosal escultura y sacando luego fuera de la boca un palmo de lengua, ancha, gruesa y roja como la de un caballo.

Acercósele un mozo de Cumbrales, y respondiole:

-De lo que te pasa, a nadie culpes en ley de justicia; que seas valiente, no se te ha negado; pero que, con sólo decirlo, llegues a campar aquí, no lo sueñes nunca. Por el corazón se mide a los hombres y no por la estampa, y corazón no falta al más ruin de los presentes. De fiesta estamos y en nuestra casa; en ella entrastes y se te brindó con lo que había; de lo demás, tuya es la culpa por no escarmentar cuando debistes. Si buscas guerra, mal haces, que, sobre no ser justa ahora, a ti te conviene menos que a nosotros.

-Y eso que me cuentas -preguntó Chiscón al templado mozo, con burlona sonrisa-, ¿es amenaza o caridá?

-Esto que te cuento -respondió el otro- es riflisión de hombre de bien y de enemigo leal.

En tanto platicaban los dos así, Catalina reunió el cotarro y consiguió en cuatro palabras ponerle en marcha hacia Cumbrales.

-Vámonos, Braulio -dijo con résped al pasar junto al mozo que hablaba con Chiscón-: deja esa peste que te mancha.

Obedeció Braulio; y tan a punto, que quedaron sin respuesta las últimas palabras que enderezó el de Rinconeda.

En un instante se vio este solo en la castañera. Irritole más aquel nuevo desaire que recibía, y gritó mirando a los que se marchaban:

> -Vos prometí el domingo bailar en el corro de Cumbrales hasta cansarvos... ¡Pos hoy vos lo juro por la luz que me alumbra! (Pereda, 1992: 238).

En el fragmento citado, el narrador explica el código de reglas que regían el baile montañés, como la de "echar fuera" a otro mozo en los bailes "a lo alto", pero siempre al servicio de la idea del desprecio de Catalina a Chiscón, un mozo de Rinconeda que la ha pretendido y que tras el rechazo de la moza se ha dedicado a la maledicencia en la taberna. Para narrar este episodio del desplante se sirve del ambiente de un baile, que, como tantos, celebraba la mocedad de Cumbrales en el corro de bolos. El motivo de su celebración era la magosta, ya que, como hemos señalado anteriormente, música, baile y fiesta popular suelen aparecer unidos. Mientras los mozos bailaban, las viejas jugaban a las cartas y otro grupo de mozos participaba en el juego de bolos bajo la mirada atenta de los viejos. Pereda pintó así toda la estampa de un día de fiesta en un pueblo.

Volviendo al baile y sus reglas, que parece que nuestro novelista recogió con gran realismo (Colina, 1987: 177-178), encontramos en la novela la petición de permiso para comenzar la música del baile. El intento de fidelidad al referente real se intensifica cuando la narración recoge literalmente la copla con la que se iniciaba el baile, único intratexto folklórico que aparece en la novela:

> Para empezar a cantar,
> Licencia tengo pedida,
> Al señor cura, primero,
> Y a la señora Josticia (Pereda, 1992: 248).

En los bailes participaban los mozos y las mozas, pero los hidalgos, tan bien representados por Pablo en el texto, no gustaban de este entretenimiento aldeano, ni estaba socialmente admitido que se presentaran en estos eventos sociales. La tradición exigía que cada uno se mantuviese en los límites de su mundo social y los hidalgos eran los principales defensores de ese sistema de valores y reglas de comportamiento. En este sentido se explica la disertación de don Juan de Prezanes a Pablo, el joven hidalgo, en la que le precisa las reglas no escritas que deben regir su comportamiento social en la aldea, una manifestación más del "suum cuique", cada uno en su

lugar, expresión latina que Pereda utilizó para titular uno de sus relatos costumbristas:

> Natural es que juegues a los bolos cada día de fiesta con los mozos de tu edad; pero no lo es tanto que bailes a su lado con las mozas en las romerías, y mucho menos que te agregues de noche a sus rondas y parranderas. Bien sé yo que a los años hay que darles lo que es suyo, y que aquí no se halla otra cosa mejor que eso para lo que pide la mocedad; pero considera que hay que estar a las duras y a las maduras, y que las duras de esos pasatiempos pueden ser muy graves para ti, sobre todo si tratas de buscar el desquite. Cuando menos, esas costumbres tienen de malo el que su centro natural es la taberna; y en la taberna, Pablo, siempre hace un desdichado papel la levita (Pereda, 1992: 132).

En este párrafo don Juan previene al muchacho contra diversiones aldeanas como bailes, romerías y rondas, las salidas nocturnas realizadas por los mozos solteros desde San Juan a San Miguel en las que se trataba de cortejar a las mozas con cantos y gritos, por no ser propias de su condición social de hidalgo. Dos prevenciones morales son las que expone el hidalgo: la primera tiene que ver con la imposibilidad de mezclar las clases sociales en el mundo aldeano, pues el hidalgo debe cumplir con su papel de benefactor del pueblo, rector de la pureza de sus costumbres y guía espiritual (Gutiérrez Sebastián, 1998).

Por lo que se refiere al canto, cuya finalidad es acompañar a los rudos instrumentos o bien ayudar a hacer más liviana la carga del trabajo, encontramos varias alusiones en la novela, como la referencia al canto de las salladoras:

> -¡Si parece mentira lo que se ve desde lejos, mirando hacia la tierruca con los ojos del corazón! Si es en abril y mayo, jurara que veo a mis convecinos arando en la vega, o moliendo los terrones con los cuños del rastro, o cubriendo los surcos después de la siembra; si es en junio, cuando ya verdeguea el maíz sobre el fondo negro de la heredad, que oigo los cantares de las salladoras, y que las veo en largas filas, con el sombrero de paja, la saya de color y en mangas de camisa. ¡Pues dígote en agosto! Los maíces con pendones ya; y entre maizal y maizal, los segadores tendiendo la yerba del prado, con sus colodras a la cintura, y las obreras deshaciendo el lombío con el mango de la

> rastrilla, o atropando con ella la yerba oreada, y amontonándola en hacinas... Y luego entrar el carro con sus horcas y dobles teleras; y horconada va y horconada viene; la moza de arriba, acalda que te acalda; y otras, desde abajo, peina que te peina la carga con la rastrilla; y la carga, sube que sube y crece que crece, hasta que debajo de ella no se ven ni el carro ni los bueyes; y eche usted las tres cordadas, y arrímese al testuz de las bestias, ahijada en mano, y lléveme a pulso aquella balumba por cuestas y callejones sin entornarla; y empáyemela usted con aquella porfía entre el que descarga la yerba y el hormiguero de gente que la toma al boquerón del pajar, y la lleva hacia dentro y la acalda, sin que pelo quede de una horconada al boquerón cuando otra nueva viene del carro; porque ignominia fuera para los que empayan, no dar abasto al descargador. Pues que avanza octubre y se coge el maíz; y déme usted las deshojas, y tómate la siega del retoño, y el derrotar las mieses... ¡como si lo tuviera delante, don Baldomero; lo mismo que si lo tocara con las manos, veo yo todo esto y mucho más en cuanto me alejo de aquí! [...], cuando ya verdeguea el maíz sobre el fondo negro de la heredad, que oigo los cantares de las salladoras, y que las veo en largas filas, con el sombrero de paja, la saya de color y en mangas de camisa. (Pereda, 1992: 78).

Estas palabras las pronuncia Pablo en la conversación con don Baldomero, cuando le cuenta la añoranza de la vida rural que sintió durante su estancia en la ciudad. Vida rural que identifica el personaje con los olores, sabores y sonidos del campo, entre ellos los cantos de las mujeres que limpiaban la tierra de las malas hierbas.

Un texto de excelente prosa en el que se recoge también un canto popular que acompaña las faenas agrícolas se recoge en el episodio que detalla la deshoja, la limpieza de las hojas de maíz que todo el pueblo realiza en la casa de don Pedro Mortera:

> Menudeaban los cantares de las mozas; respondían los mozos con sus baladas lentas y cadenciosas; relinchaban, entre balada y cantar, los que sabían hacerlo con recio pulmón y adecuado gaznate; reíase acá, murmurábase allá; y, en tanto, las panojas deshojadas caían en los garrotes como lento pedrisco; y la montaña del centro descendía, socavada poco a poco, mientras crecía sin cesar la cordillera de hojas que iba formándose por detrás de la gente; desocupábanse a menudo los garrotes llenos, en un espacio despejado en conveniente lugar; y el ruido que aquellas cascadas de panojas

> producían al caer sobre el sonoro tablado, ruido semejante al de un tren de artillería en calles mal empedradas, era como el bajo del incesante e infernal desconcierto... Y cuenta, lector filarmónico, que esto del desconcierto lo digo acordándome de lo fino de tu oreja; que, por lo que toca a las de aquella rústica gente, por muy grata y sabrosa reputaban la baraúnda (Pereda, 1992: 189).

La veta popular de esos cantos hace a Pereda pedir perdón irónicamente a un "lector filarmónico" no acostumbrado a estos sones ni al de los *relinchos*, potentes gritos retumbantes que lanzaban los mozos para expresar saludo, alegría, despedida o reto, muy presentes en la tradición y en la recopilación costumbrista de la misma por parte de muchos escritores costumbristas montañeses (Gutiérrez Sebastián, 2020b: 89-102):

> Chiscón entonces soltó un relincho que repitieron todos los ecos de la vega; y ningún otro ruido turbó ya la negra soledad de su camino, sino el triste, lento y remoto gemir del cárabo en el monte, y el bufar de la lechuza que pasó volando hacia el campanario de Cumbrales (Pereda, 1992: 195).

En este caso, el relincho de Chiscón es un reto, pues sabemos que volverá a Cumbrales con el deseo de vengarse de Catalina. Es significativo que vaya asociado su grito a animales considerados de mal agüero en la superstición aldeana, como el cárabo o la lechuza, seres que amparados en la nocturnidad no pueden presagiar nada bueno para este personaje.

La música instrumental, que acompaña los cantos populares con instrumentos tradicionales, también tiene presencia en el relato. Desde el comienzo de la novela hay alusiones a la actividad musical de la juventud:

> Pero es el caso que los naturales de él han querido hacer de estas ventajas un título preeminente, así como de ser sus mozas excelentes cantadoras, y sus mozos, amén de apuestos, incansables bailadores, y diestros, sobre toda ponderación, en tocar las tarrañuelas; y como acontece que en el pueblo que está situado en el rincón de la vega, entre ésta, la sierra y la vertiente de la meseta, anochece a media tarde, menudean las tercianas, cantan las mozas como jilgueros (Pereda, 1992: 72).

En el pasaje anterior se menciona un instrumento como las tarrañuelas o castañuelas que solían ser de barro cocido en otros lugares, pero que, en Cantabria, por la abundancia de montes, eran elaboradas de materia leñosa. Otros instrumentos populares que aparecen aludidos en la novela son el pito, el tambor, la gaita y la pandereta, instrumento femenino que las mozas solían comprar en el mercado de la villa. Así lo señala el narrador: "resonaban las panderetas probadas por mozas de buena mano" (Pereda, 1992: 209).

Prueba de la importancia que el novelista daba a la música como banda sonora de este mundo rural es el hecho de que en varias ilustraciones de Apeles Mestres se presenten personajes tocando instrumentos populares e incluso que aparezcan pequeñas viñetas ornamentales con detalles de estos instrumentos, tal como explicaremos en el capítulo dedicado a las ilustraciones de la primera edición de esta novela.

Otro elemento esencial de ese marco social que constituye la tradición folklórica tal como se despliega en la obra es la superstición, presente sobre todo en el personaje de la bruja. El interés literario de la bruja para Pereda es innegable. Ya en su segundo libro de escenas costumbristas, *Tipos y paisajes* (1871) recopiló un relato titulado *Las brujas* que había aparecido en prensa por vez primera en el tomo XIV de la *Revista de España*, en diciembre de 1869 y que volvió a publicar, esta vez con ilustraciones, en la revista *Apuntes* entre el 22 de marzo de 1896 y el 10 de mayo del mismo año. En esta ocasión se trató de una versión del relato perediano acompañada de ilustraciones de Joaquín Sorolla en las primeras entregas y de Teodoro Andreu en las tres últimas, estudiada en un trabajo de Gutiérrez Sebastián (2011c: 261-372).

Ese texto del novelista montañés tenía la intención de censurar la superstición aldeana y relataba la historia de las desventuras de la anciana e inofensiva Miruella, considerada una bruja por los lugareños, víctima de la violencia del pueblo, defendida por el cura y que termina muriendo cristianamente ante los ojos de sus vecinos, en una escena que constituye un acto de contrición colectivo.

En el mismo sentido se recrea el personaje de la Rámila, una anciana que vive sola de la caridad de la hidalga doña María y a la que sus convecinos consideran una bruja.

Su nombre, Rámila, procede de los vocablos latinos res 'cosa' y miluus, que significa 'rapiña'. Esta es la denominación aldeana

que recibía el animal conocido como garduña, muy odiado por los aldeanos por ser un gran depredador de gallinas, sobre cuya muerte se realizaba un ritual tradicional en muchas zonas rurales de Cantabria, especialmente en los valles del sur de esta región, como Campoo (Colina, 1987: 129). Estos ritos para la caza de las garduñas consistían en salidas en cuadrillas de los jóvenes aldeanos hasta matar a estos animales y en una posterior gratificación en productos alimenticios que recibían del pueblo cuando mostraban la piel del animal sobre un palo al son de la retahíla "una limosna para la garduña, que si no aruña". No es casual que Pereda escogiera para su bruja este apelativo, máxime si tenemos en cuenta la importancia de la onomástica de los personajes peredianos, porque sin duda, con él está aludiendo a una característica común a todas las brujas, la posibilidad de que se transformen o metamorfoseen en animales, como esta garduña, o bien en perro, como cree el personaje del Tablucas:

> A la otra noche, el mesmo perro en el mesmo sitio... y siempre que hay garrotazos en la mi puerta, el perro en el murio. ¿Qué hace allí ese perro, córcia? ¿Qué perro puede ser ese? ¿Qué ha de ser ese perro sino ella mesma?
>
> - Y ¿quién es ella mesma? - preguntáronle.
>
> - ¡Pus la Rámila, córcia... la Rámila! Pondría las dos orejas a que es ella. Y si miento u no miento, ha de saberse pronto, porque tengo en el magín una idea... que se verá en su día... Y no digo más ¡córcia! (Pereda, 1992: 150).

Uno de los poderes diabólicos de la bruja es el mordisco, a través del cual puede transmitir males a sus aborrecidos (García Lomas, 1964: 170):

> Nisco no sabía a qué santo encomendarse en aquel trance, ni sobre qué pie echar el cuerpo para descansar mejor, en el desasosiego que le consumía. De largarse trató, para cortar por lo sano; pero la vieja se le atravesó delante, y, a mayor abundamiento, le agarró por las solapas de la chaqueta y le dijo muy seria:
>
> - ¡Escúchame... o te muerdo!
>
> Tembló Nisco al oír aquella amenaza en tal boca, y respondió, resignándose a la fuerza:
>
> - ¡Pero acabe pronto! (Pereda, 1992: 181).

Relacionado con este aspecto está el de la magia de contacto, ya que se creía que tocar o ser tocado por la bruja suponía un peligro físico:

> y tentar a Dios manosearla como la manoseaba la señorita María, que tanta hermosura tenía que perder. Hablóse después de otras brujas, y de las maldades de las brujas, y de todos los remedios conocidos contra todas las brujas del mundo (Pereda, 1992: 194).

Según la creencia aldeana, la bruja procura mal a individuos concretos, pero es asimismo causante de males colectivos, como la riña que tiene lugar entre los habitantes de Cumbrales y los de Rinconeda:

> Corrían, corrían los cuatro sujetos hacia casa de la bruja, y en un periquete llegaron allá. Sin detenerse a llamar a la puerta, abriéndola de un empellón, y vieron a la Rámila acurrucada junto al llar de la cocina, soplando carbones a los cuales estaba arrimando un pucherete cubierto con un casco de teja.
>
> - ¡Allí tiene el unto!- pensaron los cuatro al reparar en el puchero [...]
>
> - Pues entonces, almas de Dios, ¿a qué venís aquí?
>
> - A que vaya usté a deshacer aquello.
>
> - ¿Cómo he de deshacerlo?
>
> - Con el conjuro que mejor le cuadre (Pereda, 1992: 172).

En este pasaje, mientras se está desarrollando la reyerta, cuatro hombres acuden a la casa de la bruja, amenazándola para que deshaga la riña, y la descubren con lo que ellos creen que es unto, un ungüento con el que debían friccionarse el cuerpo las brujas antes de subir por la chimenea. Era negro como la pez y se componía de grasa y extracto de belladona, beleño, y otros tóxicos (García Lomas, 1964: 172).

Según esta visión popular de las brujas recreada en la novela, existían también medios para luchar contra ella y sus maleficios, como los amuletos, alejarse siempre de ellas o la violencia a la que recurre Tablucas y de la que se duele la Rámila ante el alcalde cuando la encuentra molida a palos en su choza:

> Yo no sé qué decirte, hijo de Dios. En la cama estaba y oí golpes a la puerta y el hablar de mucha gente. Pedían agua para beber, y parecióme entenderles que querían saber por

> dónde se iba a casa del alcalde. Levantéme; los porrazos iban a más; y al ir a correr la llave, saltó la puerta, diome en la cabeza, caí, descalabreme de esta otra parte, y medio me descoyunté este brazo. Atontecióme el golpe... Y ahí me estuve en el suelo, lo más de la noche, sin saber lo que hicieron aquellos hombres, que me parecieron armados, aunque no lo jurara, porque con el golpe de la puerta sobró para que yo no viera más por entonces... Creo que esto no sea cosa de muerte; pero me resquema y me duele mucho. Sola me veo y sin más amparo que el de Dios. Ya que Él te trae acá, hazme la misericordia de decir en casa del señor don Pedro cómo me hallo... Y de enquiciar esa puerta, siquiera para que las bestias no entren aquí mientras yo no pueda salir de la cama... Si está de Dios que he de salir, para jalar otro poco de la cruz que arrastro por el mundo (Pereda, 1992: 304-305).

La credulidad e ignorancia de los aldeanos se manifiesta asimismo en el relato a través de las alusiones a los hechizos de amor y al poder de la luna, como se aprecia en esta conversación entre Nisco y Pablo:

> - ¡Desde anteayer, Pablo, desde anteayer lo tengo!
> - ¡Malos vientos corrieron ese día!- dijo Pablo sonriendo.
> - ¡Ni aunque hechizos los trajeran!- respondió Nisco sin penetrar en la intención de su amigo.(Pereda, 1992: 168).

En esta conversación Nisco pretendía revelar a Pablo sus intenciones amorosas hacia María, atribuyéndoles un origen sobrenatural o mágico.

En lo que se refiere a la luna, muy presente desde el capítulo XI de la novela, aparece su significado simbólico en la tradición popular. Resulta significativo el pasaje en el que Ana y María se encuentran contemplando la luna y recuerdan la tradición que atribuye a las manchas de la luna la forma de una vieja sobre un coloño de espinos. Pereda se hace eco a través del personaje de María de esta leyenda: "Justo lo que ven los muchachos de Cumbrales: una vieja sentada encima de un coloño de espinas. Estaba robándoles la noche, y en castigo, la sorbió la luna" (Pereda, 1992: 155). Precisamente, una imagen literaria simbólica de la luna y los caballos será representada por el dibujante Apeles Mestres como ilustración final del capítulo XII del relato en el que tiene lugar ese diálogo entre las dos señoritas hidalgas.

Como elementos característicos de los usos sociales de los habitantes de Cumbrales no podían faltar las referencias literarias a los juegos populares. A partir del primer capítulo de la novela encontramos la primera alusión al juego de bolos como entretenimiento típico de los mozos, un juego popular que siempre encontramos descrito por boca del narrador y cuyas reglas no nos explica, porque considera que son harto conocidas por los lectores. Sí proporciona, sin embargo, una descripción detallada de la ubicación de la bolera:

> [...] con su corro de bolos a la trasera, encajado entre cuatro paradillas que se saltaban de un brinco, y éstas y el corro encerrados en sendas hileras de añosos álamos que amparaban del sol en verano a los jugadores, y no los privaban de su dulce calor en las breves tardes del invierno (Pereda, 1992: 85).

Alude también a los bolos como un pasatiempo más de los días de fiesta en el capítulo en el que los de Rinconeda vienen a interrumpir el juego de los de Cumbrales:

> Pasó la procesión por delante de la bolera, cantando las mozas y con una en cada brazo Chiscón, y llegó al Campo de la Iglesia, donde hizo alto y relinchó de firme. Pablo dejó entonces de jugar y se encaramó en la paredilla, mirando hacia allá. Estaba algo pálido y muy nervioso. Nisco no apartaba de él la vista, y la gente de la bolera miraba tan pronto a Nisco como a Pablo. Ya nadie sabía allí cuántos bolos iban hechos, ni a quien le tocaba birlar. En esto, cesó también el baile, porque Chiscón se empeñó en que habían de sentarse las cantadoras de Rinconeda donde estaban las de Cumbrales (Pereda, 1992: 249).

Esta interrupción provoca una tensión en todos los aldeanos, que dejan de contar los bolos y están alerta ante lo que parece y luego se confirmará, como una verdadera provocación por parte de Chiscón.

Otro juego popular, esta vez de carácter infantil, al que Pereda se refiere de un modo extenso en su novela es el de la cachurra o brilla. La descripción de este juego se encuentra inserta en la bucólica escena de la derrota, cuando los animales salen a las mieses derrotadas y los chiquillos del pueblo corren también a participar en este juego, hoy ya desaparecido. Se trata de un cuadro protagonizado por chiquillos aldeanos, que recurren a todo tipo de ardides para lograr la victoria

en la brilla o cachurra. Los aciertos literarios de esta escena están en la pintura a través de pinceladas breves de los tipos:

> [...] todos descalzos, los más de ellos en mangas de camisa, y no eran los menos que llevaban al aire la cabeza, trasquilada de medio atrás hasta el pescuezo. A esta sección pertenecían, como cabos de ella, Birriagas, largo, chupado y pálido, muy reñidor y no cobarde; Cabra, incomparable salteador de huertas y robador de manzanas; tan ducho y hábil, que distinguía de noche, y sin catarlas, las carretonas de las piqueras; Bodoques, corto de resuello y gordo, pero fuerte; seco de palabra y de muy respetado consejo; Lergato (lagarto), sutil y marrullero para escaparse sin una desolladura de donde sus camaradas dejaban tiras de pellejo; Lambieta, goloso y desdentado; y, por último, Cerojas, así llamado por dos lobanillos negros que tenía en la cara y comenzaron a asomarle poco tiempo después de haberse dado una panzada de las llamadas bruneras, en el huerto de Asaduras (Pereda, 1992: 201).

En esta ocasión, el narrador describe los rasgos de unos personajes que conectan con los mejores raquerillos de *Tipos y paisajes* (1871) y con la chusma de *Sotileza* (1884). Son pilluelos esbozados con varios adjetivos relativos tanto a lo físico como a lo moral, y a los que la voz narradora quiere colocar participando en un juego propio de su clase social (Clarke, 1992: 46). Pero el afán costumbrista de esta voz narradora se deja llevar por su deseo de dar detalles y además de pintarnos a los participantes, explica las reglas e instrumentos que son necesarios para el mismo:

> Sacó luego del bolsillo una bola de madera, del tamaño de una pelota; requirió su cachurra, que era de acebo con porro macizo y a la veta, y se fue a ocupar su puesto. Los demás muchachos se escalonaron prado abajo en dos filas paralelas, cara a cara, a la distancia de dos cachurras próximamente. Los últimos, y en el último tercio del prado y bastante lejos de sus camaradas respectivos, se situaron, frente a frente, Cabra y Cerojas. Entonces puso Bodoques la bola de madera, o sea la catuna o la brilla (que de ambos modos se llama), encima de una topera, previamente amañada; se escupió las palmas de las manos; empuñó con las dos el extremo de la cachurra, y gritó con toda su voz, sin dejar de hacer la puntería a la catuna (Pereda, 1992: 201 y 202).

También es un acierto literario el lenguaje, lleno de fraseología coloquial, que a veces se muestra en el diálogo, como ocurre con: "-¡Al que rompa una pata, que la mantenga, y si no, que la venda!" (Pereda, 1992: 201), pero que también aparece en la descripción del narrador bajo la forma de estilo indirecto libre: "Hubo, por ende, ayes y por vidas de dolor, amenazas y protestas; y lo de *soldado en tierra no hace guerra*, fue invocado por ambos ejércitos en apoyo de sus conveniencias respectivas" (Pereda, 1992: 202).

Un último detalle, anecdótico, puede proporcionarnos una idea de cómo el novelista partía para la construcción de su relato de la observación. Se trata del testimonio de don Sixto de Córdova, niño en Polanco en el momento en que Pereda escribe la novela:

> Un día de Noviembre de 1882 lucía yo en reñido juego de brilla una estupenda *cachurra*, palo de roble y una *brilla* o *catuna*, que era de bola de hoja amarilla como el oro, regaladas al hermano de la maestra por los padres de las niñas, cuando se presentó Don Pepito, con un señorito joven forastero y muy observador, ante el cual suspendimos el partido por temor reverencial (Córdova, 1933: 133).

Don Sixto alude familiarmente a Pereda como "Don Pepito" y parece recordarlo en compañía de un "señorito joven forastero", que no es otro que Apeles Mestres, que tomaría modelo de su partido de cachurra para ilustrar este episodio novelesco, como probablemente hubiera tomado "del natural" esta escena el propio novelista.

Junto a las brujas, las supersticiones, la música o los juegos populares, no podían faltar en el universo narrativo de la tradición recreado por Pereda los cuentos.

En toda la novela aparecen alusiones a "relatos y dichos" que solían estar en boca del pueblo con motivo de las reuniones colectivas; en la mayoría de los casos, se trata de anécdotas del propio pueblo, sobre las que cada personaje realiza una suposición. Recordemos los "dichos y relatos" que corren entre la gente con motivo de la deshoja en casa de don Pedro Mortera, dichos, relatos y temores expresados en alta voz sobre la Rámila.

Precisamente es la bruja quien cuenta el único relato extenso completo que aparece incluido en la novela. Es la segunda vez que Pereda introduce un cuento íntegro en una de sus obras. La primera

ocasión la encontramos en *Al amor de los tizones* de *Tipos y paisajes* (1871), artículo en el que Tanasio, gran contador de historias, relata un cuento íntegro.

El caso del cuento que la bruja narra a Nisco, podemos catalogarlo de acuerdo con los tipos de argumento que establece Mélétinski (Propp, 1974: 221) dentro de los cuentos sobre objetos mágicos, ya que todo el argumento gira en torno a la transformación de tierra en monedas de oro. Los caracteres e importancia de este cuento tradicional han sido analizados en un trabajo anterior al que nos remitimos (Gutiérrez Sebastián, 2013: 81-94).

La estructura de este cuento responde a las siguientes funciones de Propp, en el orden que las detallamos a continuación. Se inicia el texto con una parte preparatoria en la que se presenta al héroe, un zonchero (fabricante de cestos) en una situación inicial de pobreza. También se hace hincapié en sus cualidades: "amañado y trabajador que pasmaba." (Pereda, 1992: 181). A continuación, se presenta el donante, el enano, en el espacio del monte, lugar común de la tradición folklórica popular europea, celta, romana o germana. Hay un proceso de concreción en la descripción que hace Pereda de este escenario, pues comienza hablando del monte y su espesura, en general, pero el sonido del "bígaru" lleva al mozo hacia una parte del monte, un campo concreto.

El relato continúa con el diálogo entre el mozo protagonista y el donante. El enano promete al mozo un premio por su favorable catadura moral: "te llamé para preguntarte qué deseas en premio de tu hombría de bien" (Pereda, 1992: 182) y el muchacho le pide bienes económicos, pero con un gran comedimiento.

En otro de los episodios del cuento se produce la transformación del objeto: los puñados de tierra que el enano había mandado recoger al muchacho se metamorfosean en monedas de oro. El cuento finaliza con la enseñanza moral, pues el joven malgasta todo el dinero, tratando de llevar una vida no conforme a su condición social, por lo que se ve obligado a recurrir al enano de nuevo. El enano castiga ejemplarmente al zonchero por su codicia volviéndolo a su situación inicial, al no provocar la transformación de la tierra en monedas, sino una metamorfosis de lo anteriormente donado en tierra.

Uno de los aspectos dignos de estudio, dejando ya al margen la morfología y funciones del cuento, es la narradora, cuya función es

conseguir de su interlocutor el aprendizaje de unos valores de tipo moral como señala la Rámila a Nisco:

> No son coplas éstas -replicó la Rámila impertérrita: - son verdades como puños, que te importan más que a mí. Hace ya mucho que andas caminando hacia el monte con los sacos vacíos en el carro; y te salgo al encuentra para decirte que te vuelvas porque sé lo que te aguarda si los llenas como el zonchero (Pereda, 1992: 185).

Una vez concluido el cuento, la Rámila, la narradora, explica a Nisco las consecuencias que se derivan del mismo, que deben influir en la vida de este personaje. Esta idea enlaza con la función del cuento en la novela extensa, que no es otra que servir como consejo de un personaje sabio por su edad a otro inexperto por su juventud, pues el joven está tomando un camino equivocado. En este párrafo la bruja utiliza la información que le ha dado Catalina en el capítulo VIII para convencer al mozo de que abandone sus pretensiones amorosas hacia la señorita María, pretensiones que significarían, de hacerse realidad, la transgresión de una norma social que el narrador moralista no debe consentir. De acuerdo con la moraleja del cuento Nisco debe cesar en sus intentos de lograr el amor de la hidalga y volver a sus relaciones con Catalina, la moza que le corresponde por méritos y por condición social.

Este cuento, por sus personajes, estructura y moralización, es de carácter universal, aunque su lenguaje y la narradora aldeana lo conviertan en un relato montañés. Anthony H. Clarke señaló la sorprendente semejanza con los *Veintitrés cuentos* de Tolstoi (Clarke, 1992, nota 50: 184). Concretamente por su contenido moral encontraba este crítico concomitancias entre el relato de Pereda y el titulado por Tolstoi "El mujik y el espíritu de las aguas". En ambos, el héroe tiene una catadura moral favorable, ambos son dos personas honradas, pero, el mujik de Tolstoi es premiado con un hacha por el donante (el espíritu de las aguas), mientras que el codicioso compañero es castigado por intentar engañar al donante. Pereda usa un solo personaje, que primero es honrado y después codicioso, pero el contenido moral es semejante: la codicia debe ser castigada.

## Marco físico: el paisaje en la novela

La precisión y exhaustividad con que Clarke estudió el paisaje en *El sabor* y otras novelas peredianas hace imprescindible seguir sus directrices a la hora de abordar este tema (Clarke, 1969). Asimismo, tendremos en cuenta en este apartado el trabajo de Toni Dorca, en lo que se refiere al pintoresquismo que la pintura del paisaje añade al discurso narrativo perediano (Dorca, 2002).

Como aportación y ampliación al estudio de Clarke y a su clasificación de los paisajes peredianos en descripciones de paisajes que embellecen la narración sin influir en la trama, descripciones de la naturaleza en las que sus elementos son protagonistas de la novela, y, en tercer lugar, descripciones breves para precisar emociones o acciones de los personajes (Clarke, 1969: 75), dividiremos los paisajes de este libro en dos grandes grupos: paisajes dinámicos y paisajes estáticos.

Los componentes del primer tipo funcionan más como personajes que como elementos de la naturaleza; evolucionan en el relato y sus marcas lingüísticas en el mismo son básicamente los verbos. En *El sabor* encontramos esa naturaleza dinámica en el capítulo XXII y su protagonista es el viento ábrego.

Por el contrario, el paisaje estático, más abundante en esta novela que el anterior, presenta un carácter más pictórico, más visual. Nos encontramos ante el paisaje como cuadro, cuadro que a menudo nos recuerda a los lienzos de Millet, que retrataba una naturaleza amable, mostrando a los campesinos en el momento de realizar las faenas agrícolas. Es una visión poética del campesinado que también plasma Pereda en *El sabor de la tierruca*. Por otro lado, los paisajes montañosos de Carlos Haes, que pertenecen a una corriente estética de aprecio por las regiones montañosas surgida con el Romanticismo, se reflejan en esta y en otras novelas peredianas como *Peñas arriba*. Incluso la pintura de autores del paisajismo pictórico montañés del siglo XIX, como los lienzos Casimiro Sáinz o las tablas de montañas y valles, de pequeño formato, del pintor de Suano Manuel Salces presentan paralelismos con los paisajes que describe Pereda. Las semejanzas de los paisajes peredianos con la pintura son de base ideológica: la captación de la realidad preside ambas estéticas, aunque Pereda mitifica, engrandece y personifica a menudo el paisaje montañés. Igualmente encontramos

afinidades en la técnica pictórico-literaria entre los artistas gráficos y el narrador. Pereda utiliza una técnica impresionista, de pinceladas sueltas, lo que sucede también con algunos de esos pintores.

El paisaje tiene su principal marca lingüística en el relato perediano en un extenso y rico uso del adjetivo.

En cuanto a los paisajes estáticos, la novela se abre con una descripción paisajística de este tipo, que inicia su primer capítulo. Se trata de un paisaje en el que podemos distinguir nítidamente dos elementos: la descripción de la cajiga y la vista panorámica. González Herrán ha realizado un detallado comentario del primer capítulo de la novela *El sabor* en el que incide en los principales caracteres de estas excepcionales descripciones literarias que abren el discurso narrativo (González Herrán, 2021: 915-934).

Con relación al primero de estos elementos, la barroca y extraordinaria descripción de la cajiga, se constituye como uno de los pasajes más largos que dedica Pereda a un elemento de la naturaleza individualizado y es, por tanto, una excepción en el paisajismo novelesco del narrador polanquino, como acertadamente notó Clarke:

> Pero en una ocasión solamente se detiene en pintar el árbol con todos sus pelos y señales, pues prefiere ordinariamente nombrarle y consagrarle un par de epítetos apropiados. La excepción a que aludimos la constituye naturalmente la descripción de la cajiga con la que se inicia *El sabor de la tierruca*, (Clarke, 1969: 101).

El retrato de la cajiga se puede encuadrar en un tipo de descripción embellecedora e independiente por completo de la trama novelesca, cuya finalidad estética es definir el tono y el ambiente del libro. Se trata de una primera modalidad en el paisajismo perediano, que se opondrá a la naturaleza protagonista verdadera de la narración que encontramos en capítulos como el dedicado al viento ábrego (Clarke, 1969: 80).

La descripción de la cajiga, que comienza a ser retratada por el propio narrador como un ser individual, al que se aplica la fina observación perediana, da lugar a un primer párrafo de gran realismo:

> La cajiga aquélla era un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano como una peña el tronco, de retorcida

> veta, como la filástica de un cable; ramas horizontales, rígidas y potentes, con abundantes y entretejidos ramos; bien picadas y casi negras las espesas hojas, luego otras ramas, y más arriba otras, y cuanto más altas más cortas, hasta concluir en débil horquilla, que era la clave de aquella rumorosa y oscilante bóveda (Pereda, 1992: 69).

En este fragmento, el novelista se sirve de tres adjetivos pospuestos, objetivizadores y descriptivos, focalizando la atención en tres aspectos de la cajiga: el tronco, las ramas y la copa de este árbol. El recurso estilístico más abundante es la comparación, que se produce en dos ocasiones al referirse al tronco, el elemento al que pretende dar énfasis el novelista porque es el que aporta la dureza y la tenacidad, cualidades importantes en esa visión simbólica del roble que, ya anticipamos, nos proporcionará Pereda en el segundo párrafo de la descripción.

En el segundo párrafo hay dos notas relevantes: la personificación de la cajiga y la consideración de este árbol que primero individualizó, como representante de una especie que a su vez simboliza las más notables virtudes del alma montañesa: "Ordinariamente la cajiga (roble) es el personaje bravío de la selva montañesa, indómito y desaliñado" (Pereda, 1992: 19). La intención que el narrador presenta en la descripción no es otra que la de dotar a la naturaleza de un contenido mítico, irreal y simbólico, como sucederá con mayor claridad en el episodio del viento ábrego.

La descripción continúa con varias personificaciones enhebradas, una "animación" de la naturaleza que lleva a Pereda hasta la enumeración de una serie de árboles con unos adjetivos prototípicos entre los que va a sobresalir el ejemplar de cajiga descrito:

> Es, en suma, la cajiga, un verdadero salvaje entre le haya ostentosa, el argentino abedul, atildado y geométrico, y el rozagante aliso, con su cohorte de rizados acebos, finas y olorosas retamas, y espléndidos algortos (Pereda, 1992: 69 y 70).

En realidad, y a pesar de que el narrador haya dedicado varios párrafos al retrato de esta cajiga, no se ha producido el proceso de visualización en los lectores, ya que salvo en el párrafo inicial no se ha descrito una cajiga real, sino una especie de cajiga mítica. En este sentido no coincidimos con la valoración crítica de Montesinos:

> La descripción, llamémosla así, de índole bastante análoga a la famosa de la cajiga, en *El sabor de la tierruca*, (X,23-25), es del más castizo estilo barroco, en el sentido de que hay en ella una visualidad puramente receptiva, pues la ilusión se nos deshace en el momento en que tratamos de hacernos con el detalle y no nos dejamos resbalar meramente sobre las palabras más o menos brillantes o elocuentes (Montesinos, 1969: 267).

Respecto a la continuación del marco espacial tan relevante en esta novela, la unión entre esta descripción y la vista panorámica que la sigue, se realiza tomando como centro la cajiga, y trazando círculos concéntricos el narrador va ampliando el objeto de la descripción, que constituye un lugar ameno, de verde césped con las aguas de una fuente. Es determinante en muchas descripciones de paisaje de Pereda la aparición de panoramas, que constituyen una "poética del horizonte", como estudió Nil Santiáñez en un trabajo de 2007 (Santiáñez, 2006: 83-115):

> Más fino lo gastaba el gigante, pues asentaba los pies en verde y florido césped, y aun los refrescaba en el caudal, siempre abundante y cristalino, de una fuente que a su sombra nacía, y que el ingenio campesino había encajonado en tres grandes lastras, dejando abierto el lado opuesto al que formaba la natural inclinación del terreno, para que saliera el agua sobrante y entraran los cacharros a llenarse de la que necesitaban (Pereda, 1992: 70).

Podemos apreciar en el fragmento anterior la idea de la cooperación entre el hombre y la naturaleza, que se repetirá en toda la novela, pues la naturaleza perediana no es siempre estática y salvaje, sino a menudo modificada por el trabajo humano. Al narrador perediano le gusta presentar o al menos citar, los afanes de los campesinos y la mejora que supone la acción del hombre sobre el marco natural, o, por el contrario, incidir en los perjuicios que causa la desidia aldeana, como sucede en el capítulo XIII:

> ¡Lo que puede la desidia! -exclamaba, por ejemplo, el primero, delante de un prado con matorros y mimbreras-. Tres años hace no más que nació el primer escajo aquí. Con la punta de la navaja pudo arrancarse entonces: hoy da que rozar para medio día lo que se ve, y en una semana no desencasta los

> raigones el azadón. [...] Está visto que no hay mala tierra bien administrada, ni buena dejada en abandono... Después (yo no sé si tú has reparado en ello alguna vez): tal es la finca, tal es su dueño; según ella está de cultivo, así anda él de calzones.
>
> - Lo que yo no acabo de entender -decía Nisco un poco más adelante, -es por qué esta tierra, que es buena de por sí, ha de perderse por la charca que tiene en medio, cuando con una sangría, por la parte de abajo, saldría lo que daña sin llevarse la frescura que beneficia (Pereda, 1992: 163).

En este paisaje apreciamos la concepción perediana de la naturaleza como algo dinámico, cuyo placer no es sólo la contemplación, sino que su belleza deriva también del trabajo de transformación del hombre sobre el medio natural. Como señaló Lily Litvak en su estudio sobre el paisaje en la obra de Pereda: "La naturaleza, aunque perfecta, necesita cuidados, y el hombre recupera su pureza al llevarlos a cabo " (Litvak, 1992: 15).

Esta idea está muy presente en todo el discurso textual, en el que el narrador propone el trabajo como elemento purificador cuando recrea el paisaje, como sucede en esta vista panorámica de Cumbrales:

> Desde aquel asiento, lo mismo que desde la fuente, podía la vista recrearse en la contemplación de un hermoso panorama; pues como si de propio intento fuese hecho, la faja de arbustos se interrumpía en aquel sitio, es decir, frente de la cajiga, de la fuente y del asiento, un gran espacio (Pereda, 1992: 70).

Este observatorio se encuentra situado en una elevación de terreno, como ocurre en varias novelas de Pereda, sobre todo, en los primeros capítulos de las mismas en los que el narrador presenta el escenario y es un recurso bastante recurrente en la novelística decimonónica, como en el espléndido capítulo inicial de *La Regenta* de Clarín y en el primer capítulo de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, en el que hace subir Pereda al lector a un "empinado cerro" desde el que contempla la vista panorámica.

Las razones de la elección de un punto elevado para iniciar un capítulo o una novela se explican en la narrativa de Pereda por la abundancia de montañas y declives en el paisaje real que recrea, como hizo notar Clarke (1969: 134-135), aunque tiene también una significación simbólica, la de un narrador que va a contar un mundo

que puede ver en su totalidad dentro de esa poética del horizonte a la que se refería Santiáñez en el trabajo al que hemos aludido (Santiáñez, 2006).

A partir de esta descripción de lugar con la que inicia la novela *El sabor*, proporciona una serie de pinceladas sueltas, bastante difuminadas sobre el paisaje, haciendo alusión a la vega y los oteros y sierras que la limitan, hasta que nos sitúa en un punto elevado:

> Subiendo sin fatiga por la ladera, y a poco más de cincuenta varas de la fuente, de la cajiga y del asiento, se llega al borde de una amplísima meseta, sobre la cual se desparrama un pueblo, entre grupos de frutales, cercas de fragante seto vivo, redes de camberones, paredes y callejas; pueblo de labradores montañeses, con sus casitas bajas, de anchos aleros y hondo soportal; la iglesia en lo más alto, y tal cual casona, de gente acomodada o de abolengo, de larga solana, recia portalada y huerta de altos muros (Pereda, 1992: 70 y 71).

Hay un proceso descriptivo de alejamiento del referente real, sin que exista una concreción mayor en lo más cercano. La descripción es más bien tópica, como se puede deducir de la adjetivación, de resabios garcilasianos, y el narrador va difuminando las notas de color, resaltando por igual cada uno de los elementos del cuadro. Los colores predominantes son los verdes, los azules y lo plomizos y no hay apenas otras referencias sensoriales que no sean las relativas al ámbito visual. En la descripción anterior aparece también la naturaleza habitada por el hombre, el espacio del pueblo, inequívocamente montañés por sus elementos arquitectónicos.

Desde este comienzo va a subrayar el narrador dos tipos de construcciones distintas: las casas aldeanas y las casonas hidalgas, pues entre estos dos mundos sociales bien diferenciados se va a mover la materia novelesca.

Continúa Pereda con este cuadro paisajístico, dentro del segundo modo de pintar el paisaje, considerar la naturaleza como fondo escénico, cambiándonos de observatorio, mediante un artificio narrativo de alguna torpeza. Aparece una alusión al lector explícito "hágame el obsequio de subir conmigo al campanario" (Pereda, 1992: 71), al que el autor implícito lleva obligadamente al segundo observatorio, el campanario, ante el cual irrumpe en un elogio. Se presenta en

el discurso textual un claro contraste entre lo mítico, fantástico y personificador de la descripción de la cajiga, y lo informativo y explícito de este paisaje, plagado de alusiones a los puntos cardinales y los accidentes geográficos:

> Al Este, mengua la meseta, declina suavemente; y cargada de caseríos, huertos y solares, se agazapa y desaparece en el llano de la vega,la cual continúa en rápida curva hacia el Noroeste, con su barrera de montañas, bajas y redondas desde Oriente a Norte. Entre las *barriadas* de Cumbrales, *llosas* abrigadas; en el suave declive occidental de la meseta, brañas, turbas y junqueras; y en la llanura, otra vez prados y maizales, y el río, que, corriendo de Poniente a Levante, los recorta y hace en el valle un caprichoso tijereteo, mientras se bebe un solo caño los varios regatos que vimos deslizarse al otro lado de la vega [...] (Pereda, 1992: 71 y 72).

Apenas aparecen ahora referencias cromáticas y las visuales se refieren más bien a formas, a accidentes geográficos: sierras, mesetas, vega, montañas, o bien a elementos en los que la mano del hombre deja su huella en la naturaleza (*llosas*, cerros cultivados o huertos), elementos insistentemente citados por Pereda en esta y otras novelas. Otra característica de la descripción literaria de este paisaje es la rapidez con la que se pasa de una parte a otra, rapidez que hace que el cuadro esté verdaderamente unido. Abundan en esta estampa las alusiones a los puntos cardinales y la personificación del río, y se cierra la misma con una referencia a las montañas, en la que vuelve a la técnica de ir desde lo más próximo a lo más lejano, hasta los límites del mar.

Situación del narrador en un punto elevado, prolijidad en datos informativos sobre el paisaje, vista panorámica cuyos componentes son tratados como de la misma importancia; estos son los rasgos formales de este paisaje perediano que presenta grandes concomitancias con el que inicia la novela *Don Gonzalo*, pues en ambos casos se trata de paisajes de tipo introductorio, pero la diferencia fundamental entre ambas descripciones es el carácter mítico-simbólico que pretende Pereda recoger en el caso de la cajiga, que no se da con el elemento de la senda en *Don Gonzalo*, en la que el autor se detiene por puro alarde verbal, para describir con mayor plasticidad esa subida al cerro.

En el segundo capítulo nos proporciona el narrador referencias temporales y nos da a conocer la situación del paisaje en la época otoñal:

> Comenzaba el mes de octubre; parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo, y las ya amarillas panojas se oreaban en los matices despuntados, dentro de la seca envoltura, que chasqueaba y crujía, como estrujado papel, al secar sobre ella el calor del sol el rocío de la noche. Andaba rayano el mediodía (Pereda, 1992: 75).

La intención del narrador pues es situar al lector en un marco espacial y temporal en el que se va a desarrollar la novela y al que se aludirá escasas veces en el posterior desarrollo de la misma. De los tres modos de presentar el paisaje Pereda estudiados por Clarke, estamos ante el primero de ellos, el de considerar el paisaje como componente independiente del relato, para definir el tono y el ambiente, pero que no va a influir en ningún acontecimiento de la trama.

Otro paisaje de cierta extensión en la novela *El sabor* es la descripción del montículo en el que se alza la iglesia de Cumbrales, en el tercer capítulo. Se trata de una evocación breve del paisaje, una descripción de un lugar pintoresco que nada tendrá que ver tampoco con la trama, a no ser como espacio de desarrollo de la misma, y cuya función narrativa es dar una pincelada al lector sobre el escenario. Estilísticamente abunda la personificación:

> Alzábase la iglesia de Cumbrales sobre un tumor del terreno, o montículo de roca viva, mal cubierto de menuda y fragante vegetación, que a modo de manta de pobre, roída y desgarrada a trechos, por los agujeros y desgarraduras dejaba asomar las que pudieran llamarse coyunturas del peñasco. Era éste de suave y bien entendido acceso por todas partes, y ocupaba el centro de la llanura, especie de plaza circundante, cruzada de camberas y senderos que partían el rústico suelo en caprichosas porciones geométricas (Pereda, 1992: 85).

Continúa enumerando las hierbas y arbustos que poblaban ese "rústico suelo", y aparte de la ausencia de flores que suele ser habitual en los paisajes peredianos, encontramos alusiones a hierbas y arbustos espinosos, como el cardo, la menta o el poleo. De nuevo aparece

resaltado lo visual, con insistencia en formas y colores. También podemos notar el mismo procedimiento de adjetivación tópica que veíamos en el capítulo primero a propósito de los árboles en una enumeración. Al final del párrafo hay una intervención del autor implícito que hace un comentario sobre la categoría del paisaje, en el que reitera la idea del abandono de los espacios rurales y las tierras de cultivo en las aldeas de Cantabria:

> Hubiera sido este pintoresco espacio algo como lo que hoy se llama *parque a la inglesa*, con caminos menos ásperos y pedregosos, y sin las ortigas y jaramagos que hacían ingrato y peligroso al tacto lo que seducía y enamoraba a los ojos (Pereda, 1992: 85).

La alternancia entre el idilio y la visión crítica de la acción/inacción humana sobre el medio rural es frecuente en diversos pasajes de la novela. Por ejemplo, en el capítulo XIII se describe el camino de Nisco y Pablo al cierro y los comentarios que va suscitando en ambos personajes la vista de las tierras mal cultivadas o sin cultivar y a continuación encontramos una visión idílica del paisaje:

> Entraron en el cierro sin hablar palabra, y con el mismo silencio llegaron al punto más alto de él...y allí se sentaron *subter viridi fronde*, quedando ante su vista el panorama de Cumbrales y lo mejor de su vega. Llenóse Pablo los ojos de aquel hermoso espectáculo, y el pecho de aquellos aires puros y fragantes, y no dejó Nisco de dar pruebas de que también sabía sentir la hermosura de la naturaleza. Diólas primero mirando con avidez aquí y allá, a pesar de sus cavilaciones; y, por último, rompiendo a hablar de esta manera (Pereda, 1992: 166).

En todo el texto se presenta la naturaleza vista a través de dos personajes: Nisco y Pablo. Esto es novedoso respecto a otros cuadros paisajísticos peredianos, en los que era el propio narrador quien veía y nos describía el paisaje. Aquí son los ojos de Pablo los que contemplan la vega, son sus pulmones los que respiran la pureza del aire. Por una vez ha conseguido Pereda aunar paisaje-personaje, técnica que usará con profusión en su novela *Peñas arriba*, sobre todo a través de los personajes de Marcelo, Neluco y don Sabas. La naturaleza, en estos casos, no solamente es vista, sino sentida por los personajes. Se trata

de un paisaje purificador, que abre el espíritu; una cura a los males, un espacio bucólico, como bucólica es la cita de los versos "subter viride fronde" de la primera égloga de Virgilio que aparece en el capítulo XII de la novela. Y en este mundo rural que mueve los sentidos de los personajes, bucólico en ciertos pasajes, no podían faltar los animales. Por ejemplo, en el capítulo XVII se detiene el narrador en la recreación de la escena de las reses saliendo hacia la mies y se pinta tópicamente a las bestias:

> Desaparecieron como por encanto los portillos y seturas de las mieses; y cada una de las brechas resultantes fue vomitando en la vega el ganado a borbotones, en abigarrada y pintoresca mezcla de especies, sexos, edades y tamaños: la mansa oveja y el retozón becerro; la cabra arisca y el perezoso buey; la dócil burra y la gentil novilla; la sosegada vaca, el inquieto potro de recría y el toro rozagante (Pereda, 1992: 199).

Posteriormente, en un tono exclamativo, el narrador canta la bucólica estampa del ganado retozando en las mieses:

> ¡Válgame Dios, qué triscar el suyo y dar corcovos y sacudir el rabo !¡ Qué mugir los unos, y relinchar los otros, y balar aquestos, y rebuznar por allí, y bramar por el otro lado !¡Qué embestir los chicos a los grandes, y hacerse éstos los temerosos y los débiles por chanza y pasatiempo! (Pereda, 1992: 200).

Una última alusión de gran brevedad a esta naturaleza-decorado es la descripción del camino del valle hacia la villa aparece en el capítulo XVIII, cuando se produce la marcha de Pablo, Ana y María al mercado del maíz nuevo. En esta ocasión quizá por tratarse de un camino, paisaje y figuras se entrelazan:

> El camino derecho para ir a la villa desde Cumbrales, es por encima de Rinconeda; pero es mucho más blando y placentero el del valle, y éste usan las gentes de Cumbrales mientras las lluvias de invierno no reblandecen el suelo de las praderas y le hacen intransitable en algunos sitios las pozas y los pantanos. Este camino tomaron, en la susodicha ocasión, por la Cajigona abajo, Ana, María y Pablo, con dos mozas de carga, bien trajeadas, rozagantes y frescotas, antes que el sol llegara al fin del primer cuarto de su diaria carrera. Caminaban los cinco en ringle, porque el sendero era angosto y en los prados sentían los

> pies la frescura y humedad del rocío, aún no seco por el sol que aquel día andaba a la greña con las nubes (Pereda, 1992: 206).

Son unas breves pinceladas ambientadoras, en las que también se hace referencia a la cajigona del primer capítulo.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce que salvo en el primer capítulo de la novela, en los restantes no es abundante la presencia de la naturaleza. Hasta el momento ha aparecido en forma de escenario, sin tener que ver con la trama novelesca, de un modo que denominábamos estático, sirviendo a una función de embellecer el relato, como sucede en los dos primeros capítulos o bien como mera alusión o referencia, en retratos breves y evocadores.

Si nos detenemos en la naturaleza dinámica, en movimiento, su principal referencia en el discurso narrativo está en el episodio del viento ábrego, en el capítulo XIII, que se centra en su totalidad en la descripción de los estragos caprichosos causados por este viento. Como en el resto de las novelas peredianas, cuando la naturaleza cobra dimensión de protagonista, toma un carácter violento, sombrío, de fenómeno climático a cuyos avatares está sujeto el hombre. Es destacable la relación con el viento mistral de la obra *Mireya* de F. Mistral, como detalladamente ha estudiado Clarke (Clarke, 1994). Sucede así en el capítulo "Entreacto ruidoso", que protagoniza el viento sur, desde su aparición hasta una furia *in crescendo* que acaba con desastres materiales en el pueblo de Cumbrales. El capítulo puede dividirse por su contenido en cuatro partes.

En la primera de ellas aparecen una serie de premoniciones que anuncian la llegada del viento sur: "Cuando en la Montaña amanece entre estos fenómenos de la naturaleza, todo montañés sabe qué viento va a reinar aquel día; y entonces se llama al espacio brillante rodeado de nubarrones, *el agujero del ábrego*" (Pereda, 1992: 240).

Posteriormente se presenta ese viento, con la técnica de la personificación, que hace del ábrego un caballero que va tanteando a la naturaleza y al pueblo entero, midiendo sus fuerzas, en un pasaje que inspiró a Apeles Mestres para su composición de la ilustración del ábrego:

> Y por allí salió este caballero, en la ocasión de que se trata, dos horas después de amanecer. [...]

> Metióse, forcejeó y se hartó de dar bufidos de coraje; pero no logró su intento. En venganza, con las ramas de los frutales de los huertos, azotó las viviendas de sus dueños. [...] Esta actitud equivalía a un reto; y el enemigo, rugiendo amenazas, se retiró a sus antros, como para acabar de pertrecharse. La calma y el silencio volvieron a reinar en la naturaleza; pero por pocos momentos (Pereda, 1992: 242).

En tercer lugar, reaparece del ábrego y el discurso textual sigue narrando sus hazañas. Es una naturaleza caótica, dinámica, cuya manifestación lingüística es la acumulación de verbos:

> Las tejas se encrespaban, hervían en los tejados, como si diablillos danzaran debajo de ellas; y en la casa donde la puerta saltaba de sus pernos, barría el huracán muebles y vasares; y al buscar salida por la cumbre, removía las tablas del desván y derrengaba los cabrios. ¡Con qué astucia rastreaba los suelos y husmeaba los hogares, buscando una chispa que llevarse al pajar para regalarse con el espectáculo de un incendio! (Pereda, 1992: 244).

Finalmente, en las últimas páginas del capítulo, el narrador se recrea en las consecuencias del huracán: los destrozos en la naturaleza y el hábitat humano; aparece por primera vez en todo el capítulo la referencia a personajes, al vecindario de Rinconeda, que se alegra de la desgracia acontecida a los de Cumbrales, con la consiguiente indignación de estos aldeanos.

> Con respecto a la manera de construir este episodio, está claro que observación e imaginación se aunaron para hacer de este viento ábrego, bien conocido en la realidad rural montañesa, el verdadero protagonista del episodio (Clarke, 1992: 44).

La función narrativa de este episodio, que está situado entre el capítulo titulado "Prólogo de un drama", en el que Chiscón amenaza con volver a Cumbrales para vengarse de los agravios de la moza Catalina, y el XXIII "Griegos y troyanos", que relata la anunciada pelea, es retrasar el desarrollo del clímax de la novela, hacer un paréntesis por parte del narrador y, en cierto modo señalar que cuando la naturaleza se levanta enfurecida lo mismo puede suceder entre las gentes que la pueblan.

Junto a esta función, tiene otra claramente simbólica, ya que sabemos que la naturaleza perediana es elevada con frecuencia a esta categoría de símbolo. Como ocurría con la cajiga, que representaba el indómito espíritu montañés, en el caso del ábrego, la furia, la fiereza, la desatada fortaleza destructiva que despliega es la representación del caos en la naturaleza por la rabiosa intervención de uno de sus elementos. Igualmente, el caos se produce para el hombre cuando este desata su fuerza destructora en el capítulo siguiente. Pereda nos habla de una naturaleza que es espejo en el que el hombre se debe mirar. Además, dentro de la trama novelesca, los destrozos causados por el ábrego en Cumbrales dan pie al narrador para mostrar la iniquidad de los de Rinconeda, enemigos indignos que atacan a sus adversarios en las peores circunstancias.

Así pues, el paisajismo perediano parte de dos presupuestos estéticos profundamente imbricados: el deseo de realismo, de captación fiel de la "tierruca" en los límites de una literatura realista de factura regional, y, por otro lado, la función ideológica de esta pintura de la naturaleza, de estas "copias del natural" que creemos que tiene tanto peso en *El sabor de la tierruca* que viene a ocupar el aparente vacío de dogmas políticos en esta novela. El primer presupuesto hace que Pereda retrate la zona de Polanco y sus alrededores, y por ello, como acertadamente hizo notar Clarke, "los paisajes de *El sabor* dan mucho más insistentemente la impresión de estos hechos a base de un modelo determinado que los de *Peñas arriba*, y se comprende fácilmente por qué" (Clarke, 1992: 45).

Como es lógico, al ser el referente real del paisaje literario un paisaje del interior de Cantabria, abundan las referencias a zonas montañosas (faldas de montañas, mesetas, barreras de montañas, bajas y redondas, cerros cultivados, sierras...). El gusto por la recreación literaria de zonas de montaña, que como anteriormente hemos mencionado, se inició en el Romanticismo, se va acentuando a lo largo del siglo XIX y en la novelística perediana llega a su punto álgido en la novela *Peñas arriba* (1895), obra en la que "la montaña va poco a poco ganando a Marcelo desde todos los puntos de vista: estético, moral y religioso" (Litvak, 1986: 233).Este aspecto entronca con el segundo de los presupuestos mencionados: la función ideológica y moral de todo el paisajismo en *El sabor de la tierruca*. Como ya señaló Escalante y Huidobro, la naturaleza descrita por el novelista intenta llevar al lector a un estado de ánimo:

"Recorriendo esas páginas inmortales, sentiréis palpitar la brisa en las hojas tiernas de las cagigas y retozar los ganados en los campos de las derrotas" (Escalante, 1962: 207).

El paisaje idílico que presenta esta novela se concreta en la descripción del entorno y núcleo de Cumbrales, una aldea en la que los labradores viven en intenso contacto con la naturaleza; es también la fuente de sus actividades económicas, y así al narrador le gusta presentar los trabajos agrícolas colectivos como el de las salladoras, pues de la relación entre el campesino y la tierra nacen las grandes virtudes del aldeano: sencillez, ahorro, humildad y respeto y colaboración con los vecinos. Esta exaltación del mundo aldeano se corresponde con el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", que ha sido una constante en las novelas de Pereda, uno de los motivos que impulsaron al polanquino a mostrar tanto paisajismo en su obra, tal y como señaló Clarke: "La alta proporción de materia descriptiva relacionada con paisajes y naturaleza se explica por tres factores fundamentales. En primer lugar, la observación directa[...]. En segundo lugar, la acusada tendencia a enaltecer la Montaña [...]. En tercer lugar, [...] la tesis de corte y aldea" (Clarke, 1969: 69-70).

Por lo tanto, el paisajismo perediano está mediatizado por fuertes prejuicios ideológicos y condicionado por una estética realista en la que domina lo visual, una estética que a menudo abandona el novelista llevado por sus impulsos para ir desde el cuadro de paisaje, la naturaleza estática, al protagonismo de un elemento natural, el ábrego descrito como fuerza dinámica, técnica que continuará el novelista en sus mejores obras como *Sotileza*.

En definitiva, el mundo rural narrado, descrito, recreado en *El sabor* es un paisaje con figuras, unas figuras que se muestran en sus actividades características, en el seno de la tradición, un mundo presidido por la naturaleza, a cuyas fuerzas deben plegarse, ineludiblemente, los caracteres de la ficción. Las páginas del relato abundan en la presentación de un mundo ordenado cíclicamente por las estaciones, los vientos, las lluvias y otros fenómenos climatológicos, en suma, uno de los intereses predominante de *El sabor de la tierruca* es la descripción de los trabajos y los días del mundo rural de Cumbrales.

# III

## Escenas con hilván. Estructura y composición de la obra

*Esta "historia sin principios ni fin" puede leerse como cualquier relato de la vida campestre.*

Anthony H. Clarke

La pintura del mundo rural que presentaba Pereda en *El sabor de la tierruca* conllevó una serie de particularidades estructurales en el relato que no siempre fueron bien comprendidas por la crítica contemporánea, ni siquiera por una parte de la crítica actual (Montesinos, 1969). En la trayectoria literaria del novelista se subraya siempre su condición de escritor costumbrista que posteriormente se inicia como narrador y tales afirmaciones son bastante inexactas, pues Pereda es desde sus orígenes literarios un autor de narraciones de mayor o menor extensión y esta afirmación es fácilmente demostrable con la lectura de muchos de sus relatos costumbristas como *Ir por lana…*, *Suum cuique*, o *Las brujas*, por citar algunos ejemplos.

En este sentido, señalaba el propio Pereda en carta a Menéndez Pelayo escrita el 13 de agosto de 1881, en una declaración de falsa modestia que ha pesado mucho sobre los juicios críticos acerca de *El sabor*, que la obra que tenía entre manos era: "una serie de cuadros enlazados con un hilván" (Pereda, 1953: 209).

La crítica creyó a pies juntillas esta afirmación y no se paró a considerar que pudiera ser que por iniciativa propia Pereda buscara una nueva forma de hacer novela, basada en la sucesión de episodios, de escenas costumbristas enlazadas, lo cual no es en sí mismo desmerecedor del resultado. Estudios recientes (Clarke, 1992, Gutiérrez Sebastián, 2000, Gutiérrez Sebastián, 2002 y Rodríguez Gutiérrez,

2006) han aportado argumentos sobre el diferente modo de construir un relato por parte de Pereda, subrayando la incomprensión de la crítica de este producto narrativo. En unos casos, como el de Clarke, se explican las idas y venidas de los personajes como elementos que dan armazón al entramado de la novela. En otros, como los estudios de Gutiérrez Sebastián, se intenta responder a la interrogación retórica que propuso Clarín en su reseña del relato, en la que planteaba las dudas que le presentaba la novela a la hora de encontrar su acción principal, señalando que el libro tiene como acción principal la pintura del mundo rural y a este elemento se subordinan el resto. Rodríguez Gutiérrez aborda de un modo original el asunto de la composición narrativa, que compara con una sinfonía, con varios temas, "la sinfonía de la tierruca" (Rodríguez Gutiérrez, 2006: 80), en el sentido de que en ella aparecen y desaparecen unos personajes y unos temas que se van alternando para construir el conjunto.

Estas nuevas revisiones críticas revelan que el asunto de la composición narrativa de *El sabor* sigue siendo un asunto pendiente sobre el que convendrá detenerse, lo que trataremos de hacer en las páginas siguientes.

La construcción narrativa de la mayor parte de sus capítulos, salvo el primero (que constituye íntegramente una descripción) comienza con una recreación de un lugar o de un personaje, al que sigue una escena, lo que acelera el ritmo y nos presenta a los personajes por sí mismos, dialogando. Esta técnica aporta al lector una sensación de realidad. Los capítulos suelen concluir con un resumen del narrador que normalmente explica la situación anímica de un personaje y este tipo de resúmenes son los eslabones que engarzan unos capítulos con otros: " Y ahora tenga el lector la bondad de pasar al capítulo siguiente, en el cual acabará de conocer, tratándolos de cerca a estos dos personajes[...]" (Pereda, 1992: 97).

*El sabor de la tierruca* se compone de treinta capítulos de extensión más o menos similar, aunque algunos de ellos presentan subdivisiones propias de las distintas secuencias de que se componen y que son señaladas tipográficamente con una línea. La trama argumental de este relato presenta numerosos episodios engarzados y varias escenas costumbristas.

Podemos establecer tres partes en la estructura novelesca. En la primera de ellas, constituida por los nueve primeros capítulos, se

presenta el escenario, por lo que podemos calificarla como de carácter descriptivo. El narrador nos muestra el pueblo montañés de Cumbrales en su entorno geográfico, vecino al de otra aldea, Rinconeda. Paulatinamente va el narrador presentando a los personajes, primero a los hidalgos, y, posteriormente, a los aldeanos, hasta el capítulo IX, en el que don Juan plantea el primer conflicto amoroso, sugiriendo a Pablo que contraiga matrimonio.

La segunda parte abarca desde el capítulo X al XXVIII. En ella se plantean conflictos de diversa naturaleza. El primero en presentarse es de carácter amoroso. Nisco, un aldeano, está enamorado de María, la señorita hidalga, lo que plantea por lo pronto un problema de tipo social. Este conflicto sólo se esboza en la imaginación de Nisco, que llega a creerse con posibilidades de lograr el amor de la señorita, hasta que una conversación con Pablo y el anuncio por parte de este de la boda de su hermana con un señorito, le hacen ver la realidad y volver a sus amores con la moza Catalina. El segundo conflicto da pie a escenas jocosas de las que se vale el narrador para censurar la superstición de los aldeanos de la Montaña: se trata de las figuraciones e imaginaciones de Tablucas, que ve un perro aullando en las noches y cree que se trata de la metamorfosis en animal de la bruja del pueblo, la Rámila. Es de nuevo un conflicto que se plantea en la mente de un personaje, y que secunda posteriormente el resto de los aldeanos, que llegan a considerar a la bruja como causante de todas las desgracias que acontecen en el pueblo.

El tercer conflicto es de tipo político y se centra en las diferencias entre los dos hidalgos de la aldea. Don Juan de Prezanes ve con resabios el apoyo de su amigo don Pedro a don Rodrigo Calderetas, un hidalgo de la villa que intenta manipular las elecciones municipales secundado por el bribón Asaduras. Don Juan se deja envolver por las calumnias que los liberales vierten sobre su amigo Pedro y entran ambos en constantes disputas. En medio de la lucha entre conservadores y liberales está don Valentín, más bien una caricatura quijotesca que un personaje. Este representa a los liberales y muere a manos de guerrillas carlistas a las que intenta sin resultado detener durante toda la novela, y a las que termina enfrentándose solo. El conflicto entre don Juan y don Pedro se resuelve con el matrimonio de María con el hijo de Calderetas, celebrado a la vez que el de Pablo con la hija de don Juan. Una vez más en Pereda, lo individual se impone a lo social.

Mezclados con estos tres conflictos aparecen otros de tipo menor más enfocados a dar sabor local que a plantear verdaderos hilos narrativos. Entre ellos sobresale el amor de Chiscón por Catalina y los desdenes de esta moza, enamorada de Nisco, causa directa de la pelea atroz entre los mozos de Rinconeda y los de Cumbrales y del posterior enfrentamiento de Pablo con el Sevillano.

La tercera parte está constituida por los dos últimos capítulos, XXIX y XXX, que cierran todos los conflictos: el de Tablucas que intenta por la fuerza acabar con la bruja, pero que, como el resto de la aldea, sigue sintiendo hacia ella un temor reverencial; las rencillas entre los hidalgos por motivos políticos que se solventan con la celebración de tres bodas en un solo día, las de Ana con Pablo, las de María con el hijo de don Rodrigo y las de Nisco con Catalina y para que no quede ningún cabo suelto, el narrador casa posteriormente a la viuda que servía en casa de don Valentín con su hijo don Baldomero, dentro de la moralidad que debe presidir este idílico mundo aldeano que retrata la novela.

Un examen exhaustivo de las escenas costumbristas de la novela contradice los juicios de la crítica y la consideración del propio narrador de su obra como sucesión de escenas costumbristas hilvanadas. En una novela de treinta capítulos solamente encontramos cinco escenas costumbristas extensas, y estas aparecen a partir del capítulo XVI del relato, cuando ya se han planteado los principales hilos argumentales del mismo.

De las cinco escenas costumbristas extensas, dos podrían considerarse un tanto ajenas a la trama novelesca, si bien, como ya se ha apuntado, son imprescindibles para el propósito de su autor: recrear con detalle el mundo rural. Las otras tres escenas tienen una función narrativa dentro de la novela, por lo que son simplemente un recurso distinto al empleado por otros narradores para ambientar el relato.

Asimismo, apreciamos lo que podemos denominar microescenas costumbristas, que están al servicio de la caracterización de algunos personajes y del aporte de pintoresquismo, tan necesario en una novela rural y campesina. Entre ellas podemos destacar la imagen de Juanguirle, el alcalde picando el dalle, o el desfile de los aldeanos de Rinconeda con aires de romería, pero que en realidad es un preludio a la pelea entre los habitantes de los dos pueblos vecinos en el capítulo XXIII.

El examen detenido de las cinco escenas costumbristas extensas que realizaremos en las páginas siguientes pretenderá demostrar su importancia bien en relación con la trama o bien con la función de narrar un mundo.

Las tres escenas costumbristas engarzadas con el argumento del relato son la de la deshoja, la que retrata la magosta y la que pinta la visita de las hidalgas al mercado de la villa.

La primera escena de este tipo de dimensiones importantes es la de la deshoja, que va situada tras un capítulo de temática amorosa, en el que Nisco ha sido abordado por la Rámila, quien le ha contado un relato popular con una moraleja, para que el joven abandone sus pretensiones hacia María la hidalga y retorne a sus amores con Catalina, la moza que le corresponde por méritos y clase social. El narrador omnisciente nos sitúa en el mes de octubre, momento en el que se va a desarrollar la labor de la deshoja del maíz, labor que describe con bastante detalle:

> Aún no había expirado el mes, cuando comenzaron a invadir la vega, por todas sus portillas, carros con altos adrales; y cada familia en su heredad, pela aquí, pela allí; panojas al garrote y *garrotados* de panojas a los carros; de vez en cuando, sube que sube los adrales, según iban llenándose las teleras; después, los calabazos encima de las panojas y en el *payuelo* de la pértiga, y hala para casa, a campo travieso, primero tirando los bueyes dentelladas furtivas al retoño ajeno; y después, por la cambera, canta que canta el eje, untado con tocino (Pereda, 1992: 187).

Esta escena costumbrista se engarza con el hilo del relato mediante el resorte narrativo de hacer una descripción general, costumbrista, de una deshoja y posteriormente introducir el episodio de la deshoja "pública" en casa de don Pedro Mortera. De este modo, consigue el narrador dos objetivos: relatar una costumbre y presentar el marco de ambientación propicio a la escena de amor-desamor entre Nisco y Catalina:

> Para deshojar tanta panoja, se necesitaban muchos días y mucha gente, y esta tarea la inauguraba don Pedro con una *deshoja* pública, digámoslo así, en el desván de la casa, por seguir una costumbre jamás interrumpida en ella, ni en otras muchas del lugar. De esta costumbre clásica de la

> vida campestre montañesa he hablado yo en otro libro; mas no ha de impedirme esta consideración, que no deja de ser atendible, dedicar unas cuantas pinceladas a aquella deshoja de don Pedro Mortera, siquiera por el enlace que tuvo con los descosidos acontecimientos de este insubstancial relato (Pereda, 1992: 188-189).

La voz del autor implícito aclarando, informando al lector de los materiales narrativos, disculpándose en cierto modo por haber realizado esta descripción aparece con frecuencia en este tipo de escenas.

La inserción del material costumbrista en el tejido novelesco está elaborada, y la prueba palpable de ello la encontramos si comparamos una misma costumbre como la deshoja cuando la trata el narrador en un artículo costumbrista, de modo genérico, como sucede en *Suum cuique*, y cuando la inserta en esta novela. En el primer caso, no podemos hablar de descripción:

> La deshoja es una operación que toma la solemnidad que hemos visto en casa de don Silvestre, en las de cuantos labradores cogen maíz para todo el año, pues con objeto de que el grano empiece pronto a ventilarse, procura el cosechero despojarle cuando antes de la hoja que le envuelve y le perjudica mucho, después que se retira de la heredad; y como la operación es muy pesada para poca gente, es ya costumbre que se reúna toda la que quiera del pueblo [...] (Pereda, 1989: 144).

En el segundo caso el detallismo es mayor, ya que se explican muchos más aspectos del ambiente como los cantares, los relinchos y los murmullos que provocaban los deshojadores, así como su labor:

> Menudeaban los cantares de las mozas; respondían los mozos con sus baladas lentas y cadenciosas; relinchaban, entre balada y cantar, los que sabían hacerlo con recio pulmón y adecuado gaznate; reíase acá, murmurábase allá; y, en tanto, las panojas deshojadas caían en los garrotes como lento pedrisco; y la montaña del centro descendía, socavada poco a poco, mientras crecía sin cesar la cordillera de hojas que iba formándose por detrás de la gente; desocupábanse a menudo los garrotes llenos, en un espacio despejado en conveniente lugar; y el ruido que aquellas cascadas de panojas producían al caer sobre el sonoro tablado, ruido semejante al de un tren

> de artillería en calles mal empedradas, era como el bajo del incesante e infernal desconcierto... Y cuenta, lector filarmónico, que esto del desconcierto lo digo acordándome de lo fino de tu oreja; que, por lo que toca a las de aquella rústica gente, por muy grata y sabrosa reputaban la baraúnda (Pereda, 1992: 189).

Las continuas alusiones a los lectores en la escena de la deshoja y en otros materiales costumbristas de la narración, remiten irónicamente el prototipo de lector urbano hipotético que podría enfrentarse a la lectura de la novela y que tal vez pudiera valorar negativamente sus elementos costumbristas. La férrea tutela del narrador sobre el lector se aprecia también en estos momentos:

> De nuestros conocidos, veíanse (lenguaje de revistero de salones) en la deshoja, a Catalina, Nisco, el Sevillano y Chiscón. Pablo entraba y salía a menudo, porque su padrino y Ana estaban en tertulia en la sala con motivo de la solemnidad de la noche, solemnidad tormentosa, pero, al cabo, solemnidad, en que los buenos amigos debían tomar parte para tener por un lado aquellas largas horas de barullo y desgobierno. Repito que Pablo hacía frecuentes visitas a la deshoja, porque aquella noche le solicitaban dos impaciencias a cual más poderosa: al lado de Ana, la de ver lo que pasaba en el desván; y en el desván, la de volverse al lado de Ana (Pereda 1992: 189).

La segunda escena costumbrista extensa, la del mercado de la villa, aparece desarrollada en el capítulo XVIII de la novela. Constituye en su totalidad una escena del mejor tipo; sobresale no sólo por su calidad, sino también por su trabazón con la narración, con la misma función de ambientación o marco en el que va a tener lugar un encuentro de tipo amoroso. Si en el capítulo XVI, durante la deshoja, labor propiamente rústica, se producía el encuentro entre Catalina y Nisco, tras los desaires de este, en este capítulo XVIII, en el mercado de la villa al que acuden los aldeanos pero también las señoritas hidalgas, va a encontrar María a su pretendiente secreto, el hijo del adversario de su padre, don Rodrigo Calderetas.

Es, por tanto, un cuadro costumbrista con una clara función narrativa, y no pudo dejar de notar su innegable color local, pintoresquismo y riqueza de sugerencias un crítico tan poco afecto a las descripciones costumbristas de Pereda como fue Montesinos,

que, pese a subrayar estos valores positivos señaló la verbosidad del texto como uno de sus principales defectos literarios (Montesinos, 1969: 124).

Guste o no al lector contemporáneo, lo cierto que es que fue intencionada la detención del narrador en proporcionar todos los detalles del mercado, en una larga escena, a modo de *travelling*, en la que el lector entra en la villa acompañando a Pablo, a María y a Ana:

> Andando, andando, las casas iban uniéndose y enfilándose unas con otras, el gentío espesaba y los rumores crecían, hasta que se llegaba al foco de la ebullición, verdadero mar de cosas y de gentes, con sus bramidos sordos y su agitación incesante. Este mar estaba en la plaza, vastísimo espacio circuido de grandes edificios con espaciosos soportales de arcos de sillería. ¡Lo que había sobre aquel encachado suelo! El cestuco de patatas; el taleguillo de harina; los nabos de Reinosa; los limones de Cóbreces; las calladas del Puente; la triguera de chiribías; la banasta de manzanas; el queso de las Cabeceras; el celemín de fisanes; las tres parejas de pollos; las dos docenas de huevos... Todas estas menudencias y otras infinitas, delante de los vendedores, acurrucados en el suelo en apretadas hileras. Después, en espacios más anchos, los zapatos de Novales; las abarcas de Carmona; los yugos y prisiones de Cieza; los montes de pan en roscos, en cruz y en tortas; los calderos y trébedes de Balmaseda; los puesto de baratijas, como dedales de acero, alfileteros de latón, navajas de poco más o menos, cordones de estambre y gargantillas de cristal; las montañas de pimientos morrones y choriceros; los corderos en capilla, quiero decir, atados de pies y manos, jadeantes, con los ojos revirados y la punta de la lengua fuera de la boca, ora en el suelo, ora danzando en el aire sopesados por el comprador; las ollas y cazuelas de barro; las cestas de mimbre; los garrotes de Peñamellera; la vasija valenciana; amoladores y zapateros ambulantes; gallineras de Asturias... y demonios colorados; y entre todo ello, los compradores curiosos yendo y viniendo, oprimidos, casi prensados, guardando el equilibrio, bregando sin cesar y ayudándose unos a otros para avanzar un paso en el continuo atolladero de contrarios oleajes, más irresistibles que por su fuerza, por su ruido ensordecedor y mordicante (Pereda, 1992: 208-209).

La riqueza narrativa se manifiesta también en la pluralidad sensorial, pues a lo visto añade Pereda un paisaje sonoro de panderetas,

gritos de vendedores y ruidos de los animales. Vivacidad, detallismo, sensorialismo que sitúan al lector en el ambiente pintoresco recreado, tal como ha sido estudiado en un trabajo del profesor Rodríguez Gutiérrez (2006: 53-69):

> Publicábase a gritos la mercancía; a gritos se regateaba, y a gritos se la ofrecían más barata desde otro puesto al comprador indeciso; a gritos se pedía paso donde, contra toda ley, no le había; a gritos se quejaba quien no podía apartarse a un lado por falta de terreno para moverse; a gritos se saludaban las gentes y a gritos se citaban y a gritos se entendían; el ferretero tocaba con el martillo una palillera sin fin sobre la mayor de sus sartenes; cacareaban los gallos; gemían los cabritos amontonados; gruñían los cerdos que pasaban, a empujones, del mercado de los de su especie desdichada; resonaban las panderetas probadas por mozas de buena mano, y los dalles heridos contra las piedras; roznaba el paciente burro del pasiego, atado a un pilar de los soportales, libres sus lomos por entonces de la carga que su dueño publicaba a voces un poco más allá; sonaban las campanillas de un puesto de ellas (Pereda, 1992: 209).

Como es usual en otras escenas costumbristas, el narrador toma la forma de autor implícito, y utiliza la primera persona de singular para hacer notar al "lector de ultrapuertos", lector explícito, la importancia de este mercado en una digresión poco extensa:

> Quisiera yo que el lector de ultrapuertos no tomara a broma esta pintura que le borrajeo de un pueblo montañés, que es, en España, quizá el primero entre los de su modesta categoría. Esto por lo que hace a su rápido crecimiento; pues si se mira su belleza externa y la del paisaje que le circunda, es aún más difícil hallarle competidor. Volviendo al asunto, digo que [...] (Pereda, 1992: 210).

Si el novelista tiene como máximo interés envolver al lector en la atmósfera, es lógico que considere que este es ajeno al mundo narrado. Pereda narrador suele aludir en casi todas sus novelas a un lector de ultrapuertos, foráneo, desconocedor de las costumbres. Por esta razón se explica el afán de contar con detalle, de guiar al lector en ese mundo nuevo, de ofrecer lo propio como materia literaria desmenuzada y si ese lector pierde el hilo del relato, siempre cuenta con la mano

amiga del narrador para discurrir por el mundo de Cumbrales. De aquí la prolijidad de expresiones a ese lector, aludido, guiado, al que el narrador pide paciencia, comprensión o simplemente que fije su mirada en un detalle que quiere resaltar.

La tercera escena costumbrista extensa aparece en el capítulo XXI. Se trata de la magosta celebrada por los mozos de Cumbrales con las castañas regaladas por el pueblo. Esta fiesta está envuelta en un clima de animación y alegría enturbiado por la aparición inesperada de Chiscón el de Rinconeda, quien trae aires de venganza contra Catalina, la moza que le ha rechazado. A nuestro modo de ver es una escena hábilmente trabada en el relato, puesto que en ningún momento el narrador hace una digresión sobre cómo deben ser y fueron antaño las magostas, como había hecho en el capítulo XVI con la deshoja, sino que relata la magosta de los mozos, con algunos breves comentarios de tono costumbrista que aluden a la manera tradicional de celebrarse esta fiesta en torno a las castañas.

También en esta escena hay elementos folklóricos que no debemos pasar por alto, entre ellos los sonidos de la pandereta y el baile, como manifestaciones siempre presentes en cualquier fiesta popular. Asimismo, en la reunión de aldeanos no pueden faltar los elementos tradicionales relacionados con la superstición: "Terminado el refrigerio, se *enterró la bruja* entre las ya tibias cenizas de la lumbre, y volvió a comenzar el baile" (Pereda, 1992: 238).

Según Adriano García Lomas, la costumbre de "enterrar la bruja" era de carácter festivo y consistía en dejar una castaña entre las cenizas de una hoguera cuando se celebraba una magosta. Esta castaña parece ser que representaba una bruja simbólica, y el incumplimiento de esta tradición podía desencadenar la ira de las brujas contra los magosteros (García Lomas,1964: 179).

En definitiva, es la mocedad de Cumbrales la que protagoniza esta fiesta, y aunque Pereda habla de mozos y mozas en general, la aparición de Chiscón en la magosta, enlaza significativamente la escena con la narración, haciendo además que sea el marco en el que se va a desarrollar un nuevo encuentro amoroso. Esta vez se trata de la escena de desprecio de Catalina a Chiscón, a causa de las habladurías del mozo en la taberna sobre ella y su familia.

En lo que atañe a las dos escenas costumbristas que no tienen relación con los hilos argumentales del relato, como hemos señalado no

dejan de tener importancia narrativa en una novela que se ha declarado como la pintura literaria de Cumbrales. Cuando el narrador introduce escenas de este tipo tiende el idilio, al bucolismo, a la presentación del mundo rural narrado con el eje de los trabajos y escenas que en él se suceden. Así, en la primera de ellas, la pintura literaria de la derrota, que sigue al concejo en el capítulo XVII de la novela, concejo en el que intervienen personajes muy principales en el pueblo, como Juanguirle, el alcalde, o don Valentín, perorando a favor o en contra de las derrotas de las mieses, el narrador introduce la escena de los ganados saliendo hacia las mieses, que tiene toda la pertinencia narrativa de una escena con cámara fija que quisiera detener la mirada del espectador sobre un detalle subyugador de ese mundo idílico que el tiempo no transforma, el mundo de las estaciones y tradiciones seculares:

> ¡Válgame Dios, qué triscar el suyo y dar corcovos y sacudir el rabo! ¡Qué mugir los unos, y relinchar los otros, y balar aquestos, y rebuznar por allí, y bramar por el otro lado! ¡Qué embestir los chicos a los grandes, y hacerse éstos los temerosos y los débiles por chanza y pasatiempo! ¡Qué revolcarse los burros, y galopar los potros sin punto de sosiego, como si el lobo los persiguiera! ¡Qué derramarse por la cuesta abajo el compacto rebaño, y entrar en la cañada, largo, angosto y serpeante, verdadero río de lana tomando la forma de su lecho! ¡Qué gallardearse a lo mejor el becerrillo negro con humos de toro, y mirar en derredor con fiera vista, y hacer la rosca con el rabo, sin qué ni para qué, puesto que ningún rival le disputaba el campo! ¡Qué perder el tiempo en estos alardes que no eran agradecidos ni siquiera observados! (Pereda, 1992: 199).

Se presenta muy rica en matices la segunda de esas escenas, protagonizada por los tipos infantiles, la de la cachurra o brilla, el juego tradicional cuyo tratamiento narrativo hemos analizado en un capítulo anterior. Resulta imprescindible, en este como en otros casos, la sucesión de explicaciones sobre las reglas del juego para un lector que no las conoce. Esta escena cuyos protagonistas Bodoques, Birriagas, Lambieta y Cerojas, retratados con breves pinceladas e irónicas observaciones es, de nuevo, muy importante como pintura de un mundo rural, en el que juegan los chiquillos al juego que siempre han jugado, secularmente despreocupados, observados por un narrador complaciente y por un dibujante, Apeles Mestres, al

que, como foráneo, atrajo esta imagen que plasmó en algunas de las ilustraciones de la novela.

En definitiva, el análisis de las escenas costumbristas de la novela arroja muchas dudas sobre los juicios críticos que han insistido desde su publicación en considerar el costumbrismo como un lastre para el desarrollo narrativo y en referirse a *El sabor* como una suerte de novela fallida.

Lo que la crítica entendió como interrupciones del relato ni son abundantes ni en la mayor parte de los casos cortan la trama. Es, simple y llanamente, otra manera de contar, la que, deteniéndose en los detalles, los personajes corales participando en las escenas, los olores, colores y sonidos del mundo rural y el pintoresquismo hace del discurso narrativo una evocación observada o reinventada de un particular universo, de sus paisajes, tradiciones y gentes.

# IV

## Un narrador sobre todo y sobre todos y las voces reproducidas

*Tengo, efectivamente, el proyecto de hacer una noveleja, y aun algunos capítulos escritos, sin pies ni cabeza. Será aldeana montañesa de pura casta sin sabios heterodoxos, ni jóvenes escrupulosas, ni políticas corruptoras. Pura aldea, con sus tipos y resabios congénitos. Mucha naturaleza, mucho viento sur... y nada entre tres platos.*

José María de Pereda, carta a Pérez Galdós.

Una de las características más sobresalientes y reiteradas en la narrativa del realismo es la presencia de un narrador omnisciente que se goza en la presentación al lector de todos los pormenores de mundo narrado. No podía actuar de otro modo el narrador perediano en el relato que nos ocupa, pero algunas peculiaridades en sus fórmulas narrativas hacen imprescindible la explicación detallada de las mismas en lo que se refiere a la conformación y presentación literaria del mundo rural y de las figuras que lo pueblan.

Centraremos nuestra atención en las páginas siguientes en algunas cuestiones esenciales en lo que se refiere a la voz narradora y en los modos de reproducción de las voces de los personajes a través de sus diálogos, aspecto que sorprendió muy positivamente a la crítica contemporánea, en especial a Pérez Galdós.

### El narrador y sus técnicas

La narración en *El sabor* está conducida por un narrador omnisciente que suele contar la historia en tercera persona, e insiste,

en primer lugar, en la recreación de los espacios, para detenerse posteriormente en la presentación de los personajes. La razón de que el comienzo del relato sea tan dilatado y cuajado de rasgos detallistas está en que la descripción inicial de la cajiga y del resto de los elementos del mundo narrado sirven al narrador para la creación del ambiente en el que desea sumergir al lector. En este sentido deben interpretarse las palabras finales del narrador en la novela:

> ¡Qué suerte la mía si con este librejo, ya que no lo haya logrado con tantos otros informados del mismo sentimiento, consiguiera yo, lector extraño y pío, darte siquiera una idea, pero exacta, de las gentes, de las costumbres y de las cosas; del país y sus celajes; en fin del sabor de la *tierruca* (Pereda, 1992: 314).

A lo largo de los nueve primeros capítulos, esa misma voz nos va introduciendo en Cumbrales, su paisaje, su arquitectura y sus gentes. El narrador suele focalizar su atención en un elemento de orden natural, como sucede, por ejemplo, con la cajiga en el primer capítulo, o más frecuentemente en la presentación del algún personaje, tal como ocurre con Pablo y Baldomero en el segundo capítulo, con Ana y la familia Mortera en el tercero, o con don Juan en el cuarto. La alternancia de unos y otros personajes protagonizando los distintos capítulos es para algunos críticos como Rodríguez Gutiérrez, una forma de estructurar la novela (Rodríguez Gutiérrez, 2006: 53-80).

Los elementos costumbristas en el relato reaparecen una y otra vez, en el deseo de verosimilitud que lleva al narrador al detallismo, con algunas divagaciones sobre el método de escritura que parangonan el quehacer literario del escritor con el del pintor, como sucede con la estrecha relación entre el oficio del costumbrista literario y la pintura y la insistencia en pequeñeces cotidianas, en este caso del medio rural y sus oficios interesantes a la hora de retratar ambientes.

La segunda parte de la novela la constituyen los capítulos comprendidos entre el X y el XXVIII. Se produce en ellos el planteamiento de varios conflictos que son bien de tipo amoroso, bien de tipo político, o bien de carácter social, como el enfrentamiento entre los pueblos rivales. Debido a la peculiar organización constructiva de los materiales novelescos por el narrador, la segunda parte resulta ser una mezcla de unas pocas escenas costumbristas extensas con

conflictos entre personajes, conflictos no que tendrán su solución definitiva hasta los dos últimos capítulos del relato. Estos, como es lógico, sirven al narrador para cerrar la novela. En el capítulo XXIX concluye el conflicto de Tablucas con la bruja con la agresión de este al perro en el que la cree metamorfoseada. El temor inicial de este personaje se sigue manteniendo hasta la muerte de la bruja, lo que nos demuestra que la novela sólo recoge un modo de vida en un tiempo determinado, no presenta el desenlace de los conflictos como algo cerrado.

Finaliza la novela con el desenlace más feliz escrito en toda la narrativa de Pereda. Las historias de amor se cierran con tres bodas en un solo día: la de Ana y Pablo, la de María con el hijo de Calderetas y la de Nisco con Catalina y el mundo narrado vuelve a la paz inicial planteada previamente a los conflictos.

Estos nueve primeros capítulos que consideramos la primera parte de la novela, por la unidad de propósito, que no es otro que servir de introducción o presentación del escenario, comparten unos procedimientos narrativos comunes. Entre ellos se encuentra la presencia constante de un autor implícito que guía al lector, mostrando el paisaje, considerándolo su camarada o intuyendo su interés en seguir el hilo narrativo:

> A su tiempo sabrá el lector cuanto le importe saber de este pueblo, que se llama *Cumbrales*. Entre tanto hágame el obsequio de subir conmigo al campanario, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida. Y pues acepta la invitación, vamos andando (Pereda, 1992: 71).

En estos primeros capítulos es evidente, además, la presencia de este narratario o lector implícito, rasgo muy propio del discurso textual del costumbrismo, ya utilizado por Mesonero Romanos, entre otros, y que reaparecerá a lo largo de toda la novela. El narrador perediano, como la mayoría de los escritores realistas, imagina que sus lectores están cerca de lo que podemos llamar lector ideal, es decir, el que es capaz de responder al horizonte de expectativas que pretende el narrador y por lo tanto, lo considera interesado en disfrutar del paisaje y en comprender peculiaridades locales de habla, usos o costumbres y pretende precisamente que se recuperen esos valores tradicionales y esas formas de vida rurales que conforman su universo novelesco.

Pero el narrador también sabe que el lector puede ser ajeno a esas formas de vida, tradiciones y usos rurales, porque se dirige a un lector urbano desconocedor del campo, para el que la mirada sobre lo rural es la de un foráneo, un curioso lector que desea saber. Por esta razón, este lector suele aparecer representado discursivamente cuando la voz del autor implícito quiere proporcionar determinados datos, realizar comentarios irónicos sobre el comportamiento de los personajes o bien salir al paso de las posibles críticas que se pueden formular a su discurso literario demasiado prolijo en esos detalles:

> Y muchos tratos más del oficio, que no quiero apuntar porque no digan que peco de minucioso, aunque tengo para mí que, en esto de pintar con verdad, y, por ende, con arte, no debe omitirse detalle que no huelgue, por lo cual he de añadir, aunque añadiéndolo quebrante aquel propósito, que debajo de la pértiga dormitaba un perrazo de los llamados *de pastor*, blanco con grandes manchas negras, y que en el corral andaba desparramado un copioso averío, buscándose la vida a picotazos sobre el terreno que escarbaba (Pereda, 1992: 118).

En la segunda parte podemos apreciar una disminución de las intervenciones del autor implícito, que, a pesar de todo, sigue teniendo presencia en la narración. De los diecinueve capítulos que componen esta segunda parte, once cuentan con esta voz narradora, y como dato reseñable hemos de destacar su aparición cuando nos encontramos ante una escena costumbrista. En efecto, esta voz del autor implícito aparece frecuentemente en los capítulos que insertan material costumbrista, sobre todo, los capítulos XI, XVI, XVII y XVIII, pero también se deja sentir en el resto de los capítulos de esta parte. Las intervenciones de esta voz van encaminadas a justificar la materia narrada, a guiar al lector y reconducirlo hacia el núcleo de la narración cuando se han realizado algunas digresiones o bien a explicar los comportamientos de los personajes.

Los dos capítulos finales constituyen la última parte de la novela y presentan el final de los conflictos. Se trata de un final totalmente esperado por el lector, al que alude el autor implícito justificando un último capítulo en el que apenas va a añadir nada nuevo, pero que le sirve para dejar su narración completamente cerrada:

> Esto se acaba, lector, y ¡ojalá te pese de ello! Por mi gusto hubiera soltado la pluma después de escrito el capítulo que antecede, pues, en rigor de verdad, todo lo que a decir voy no vale dos cominos, y ya no ha de salvarme si lo que queda atrás tira mi pobre fama hacia lo hondo. Pero allá va, porque, al fin, soy hombre de cuenta y razón, y hay lectores que no perdonan ni los maravedís del pico (Pereda, 1992: 311).

## De témporas y tiempos

En el mundo rural eminentemente agrícola y ganadero que retrata la novela es importante que el relato siga el curso de las estaciones climatológicas y los momentos de los trabajos del campo.

La acción narrativa, tal como se nos señala en los comienzos del segundo capítulo, se inicia a los comienzos del mes de octubre:

> Comenzaba el mes de octubre; parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo, y las ya amarillas panojas se oreaban en los matices despuntados, dentro de la seca envoltura, que chasqueaba y crujía, como estrujado papel, al secar sobre ella el calor del sol el rocío de la noche. Andaba rayano el mediodía [...]. Las témporas de san Mateo habían *quedado de sur* [...] (Pereda, 1992: 75).

El autor puntualiza perfectamente el momento de la acción e incluso describe plásticamente la naturaleza, elemento que corrobora la alusión temporal anterior. Esta técnica de mostrar la temporalidad a través de la descripción de marcos naturales proporciona gran plasticidad al relato. Asimismo, aparece una referencia climatológica de tipo rural; se trata de la cita de las témporas, tiempo de comienzo de una estación en el que la iglesia obligaba al ayuno, y que servía a los aldeanos para la predicción del tiempo climatológico que iba a dominar en esa estación del año. La referencia perediana a la feria de San Mateo, celebrada en la fecha del 21 de septiembre, proporciona un sabor tradicional a la novela, pues se trata de una feria conocida que tiene lugar en la villa de Reinosa.

Estamos de acuerdo con la percepción del profesor Laureano Bonet, que señala que estas noticias sobre la temporalidad en los relatos del autor que se dan mediante incidencias climatológicas, días feriados

típicos de la provincia de Santander, o fechas de faenas agrícolas nos trasladan a "un público lector que aún posee fuertes raíces campesinas y que sabe *descodificar* rápidamente dichas noticias y, en consecuencia, *situar* en su justo momento la acción de la novela." (Bonet, 1980: 102).

El lapso de tiempo que abarca el segundo capítulo es aproximadamente de media hora. Se trata de un tiempo simultáneo respecto al del capítulo anterior. Las primeras referencias temporales eran descriptivas, pero el narrador ahora se sitúa a los personajes dialogando en la hora rayana al mediodía a la que anteriormente se había aludido. En ese tiempo tiene lugar la conversación entre Pablo y don Baldomero, charla que concluye con la alusión al toque del Ángelus marcando la hora del mediodía. Es pues, un tiempo ralentizado, dilatado dentro de la narración. Las horas continúan transcurriendo hasta llegar a la de la comida en el capítulo siguiente. No hay alusiones temporales explícitas, sólo noticias de que María y doña Teresa esperan con la mesa puesta y de que la familia de don Pedro Mortera se sienta a comer.

En el cuarto capítulo se produce un corte en el ritmo narrativo, el tan frecuente *flash-back* de las novelas del siglo XIX y aparece un desajuste entre el orden de los hechos en el denominado tiempo de la historia y el orden que estos presentan en el tiempo del discurso. En la novela existe un tiempo externo, el de los hechos narrados y un tiempo intrínseco, el de la secuencia narrativa. Analizar este decisivo factor estructurante en un cuento o novela pasa ineludiblemente por el estudio de cómo el *tiempo de la historia* se ha transformado en el único textualmente pertinente, el tiempo del discurso. En este salto- atrás se proporcionan datos sobre la relación entre don Pedro y don Juan. Continúa con la historia de sus hijos, hasta el quinto capítulo, en el que vuelve a recobrarse la linealidad de la narración, al retomar la historia del capítulo tercero.

Nos encontramos ya en el capítulo VI en el que hay un nuevo salto- atrás, pero no vuelve la acción a un momento anterior ajeno a la novela, sino a un punto anterior del propio relato. Esta vez el narrador regresa al momento del mediodía del capítulo segundo, como si quisiera desglosar lo acontecido en casa de don Pedro, el lugar al que se dirige Pablo al concluir su conversación con don Baldomero, de lo sucedido en casa de don Valentín, lugar al que se dirige don Baldomero, y que son en realidad acciones simultáneas en el tiempo,

pero que no pueden relatarse simultáneamente. Situándonos de nuevo en la hora de mediodía, el narrador relata lo acontecido durante la comida y la siesta en casa de don Valentín y en el capítulo VII continúa avanzando linealmente la acción con la visita de este al alcalde, así como en el capítulo siguiente, en el que describe el desafortunado encuentro entre Nisco y Catalina.

En el noveno capítulo aparece una nueva alusión al tiempo. Han transcurrido varias horas, por lo que nos encontramos en el atardecer del primer día de la narración. Una nueva referencia a las actividades que llevaban a cabo los hidalgos de aldea, en este caso, la merienda con chocolate, remarca en ámbito temporal de las postreras horas de la tarde. La acción se sitúa en un momento inmediatamente posterior a la salida de Pablo de su casa con la frase: "Nisco llegó a casa de Pablo después que éste había entrado en la de don Juan de Prezanes" (Pereda, 1992: 135).

Con las referencias al anochecer y la noche concluye el capítulo; estamos pues en el final del primer día de la narración, transcurrido de modo dilatado, sobre todo, la tarde, con un *flash-back* retrospectivo en el cuarto capítulo y pequeños saltos-atrás en otros, saltos que interrumpen esa linealidad que, como característica general, preside el relato. La duración temporal de la historia y su relación con el tiempo del discurso no es isocrónica, sino que presenta asincronías que, en este caso, dilatan y pormenorizan algunos aspectos de la historia, de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor *duración* o ritmo más lento que el de la historia.

El capítulo XII se inicia con un nuevo retroceso; el proceso retrospectivo nos lleva a la tarde de ese primer día, a la merienda que celebran las dos familias hidalgas. Este capítulo enlaza temporalmente con el noveno, del que resulta ser la continuación. En un momento de dicho capítulo se hace una nueva alusión temporal "Media hora después de anochecido" (Pereda, 1992: 154). Esta indica que la narración avanza continuadamente hasta la noche, descrita con matices paisajísticos y en la que toma protagonismo la luna. En estos doce primeros capítulos, la temporalidad avanza muy poco, un día, por lo que encontramos una dilatación del tiempo, y el relato lineal está fragmentado por fisuras, saltos-atrás, unas veces retrospectivamente lejanos, para detenerse en la historia de los

personajes, y otras cercanos, para indicar hechos que se desarrollan simultáneamente en la tarde y la anochecida de ese día.

Entre la temporalidad del capítulo XII y la del siguiente encontramos una elipsis de dos días. Está marcada en el relato por un pensamiento de Pablo: "pero hacía cuarenta y ocho horas que se lo estaba aconsejando el corazón," (Pereda, 1992: 167). Han transcurrido pues esos dos días desde la tarde en la que tuvo lugar la conversación entre don Juan y Pablo sobre el matrimonio que al mozo aconsejaba el hidalgo en el noveno capítulo. En este capítulo y en el siguiente la temporalidad se circunscribe a los sentimientos de Pablo, es lo que denomina Darío Villanueva "temporalización íntima" (Villanueva, 1989: 201) y así, al aludir a la semana que ha transcurrido, hay una imprecisión temporal, ya que el lector no puede saber si se trata de una semana más tarde de la conversación entre Nisco y Pablo en el cierro o bien de una semana después de la advertencia de don Juan a Pablo. Lo único cierto es la subjetividad de ese tiempo; se trata de un tiempo psicológico, marcado por el narrador para mostrarnos el enamoramiento repentino del personaje. Así, mientras el tiempo para Pablo por su alegría parece transcurrir deprisa, es un tiempo remansado para Nisco, cuya mente está teñida por funestos presagios.

Así lo indica la voz narradora en el capítulo XV: "¡Qué distintas de las de Pablo corrían las horas para Nisco!" (Pereda, 1992: 179). En este capítulo vemos que la narración ha avanzado más de una semana.

La narración ha sufrido otra elipsis de más de una semana si llegamos al capítulo XVI, pues según había ido avanzando el relato nos encontrábamos en la segunda semana del mes de octubre en el capítulo anterior, mientras que en el siguiente hay alusiones a la "última semana del mes de octubre" (Pereda, 1992: 181), siempre con esas referencias a las labores agrícolas, en este caso a la de la deshoja, tan recurrentes en el discurso verbal de Pereda. Asimismo, se alude a los últimos días del mes como idóneos para esta actividad. En este capítulo son abundantes las referencias temporales con las que se pretende indicar que la deshoja en casa de don Pedro Mortera sucede en los primeros días de noviembre, en una tarde a partir de las ocho.

El capítulo XVII da un nuevo salto de varios días, sin que sepamos exactamente de cuántos se trata, pues nos sitúa "El domingo siguiente,

después de la misa" (Pereda, 1992: 197). Esta elipsis temporal nos lleva automáticamente a la primera o segunda semana del mes de noviembre.

Aparentemente no existe otra relación que la de posterioridad entre el capítulo XVIII y el anterior; se trata de la celebración del mercado del *maíz nuevo*, sin que se nos precise cuánto tiempo ha transcurrido entre la celebración del concejo y este mercado. La misma imprecisión temporal caracteriza al capítulo siguiente en el que no aparecen alusiones al tiempo, y a la mitad del XX, que sigue linealmente al anterior. La segunda mitad de este está encabezada por una alusión que implica un salto de tres jornadas.

En el relato se produce en el capítulo XXI un nuevo *flash-back* que nos devuelve al momento en el que Chiscón regresa a su pueblo la noche de la deshoja, es decir, al tiempo del capítulo XVI. Al día siguiente el mozo regresa a Cumbrales a casa de Catalina, y el domingo siguiente desprecia la muchacha públicamente al de Rinconeda. Ocho días más tarde, es decir, hacia mediados del mes de noviembre, se desarrolla la magosta que va a desencadenar la pelea entre los mozos de Cumbrales y los de Rinconeda.

El capítulo XXII supone un avance lineal de la narración que nos lleva a la mañana del día siguiente. Se describe el amanecer, la aurora de una jornada, como siempre pintada plásticamente, en una descripción colorista en la que predomina el sentido de la vista, aunque encontremos referencias auditivas al final de la misma:

> Los que madrugaron al otro día (y cuenta que en Cumbrales se levanta al alba la gente) vieron que, mientras el sol salía embozado en crespones de escarlata, sobre las lomas del Sur relucía, fulguraba el celaje, como si fuera lago de cristal fundido [...].
>
> El aire era tibio y pesaba tanto sobre el ánimo como sobre el cuerpo; ni una hoja se movía en los árboles, ni una yerba en los campo; la vista y el oído adquirían un alcance prodigioso; las tintas de las montañas, más que calientes, parecían caldeadas; los contornos y relieves flotaban en un ambiente seco y carminoso que, acortando las distancias, engrandecía las moles; y el silbido del pastor y el sonar de las esquilas del ganado, llegaban claro y perceptibles al oído desde los cerros del Mediodía (Pereda, 1992: 241).

No es de extrañar esta introducción en la que la naturaleza cobra tanto protagonismo, porque en todo el capítulo será el elemento reinante; el tiempo transcurre dilatadamente para mostrar el avance del ábrego desde su nacimiento matinal hasta su estallido en la mitad de la misa y su cansancio y apagón en las horas del mediodía. En este capítulo y en el siguiente la temporalidad no se explicita haciendo alusión a horas, sino a acontecimientos de la vida rural, como las celebraciones religiosas. De este modo, en el capítulo XXIII se señala la llegada de la tarde de ese día que había nacido en el capítulo anterior con la alusión a la hora de vísperas, al rosario y a las actividades lúdicas que se desarrollan en Cumbrales, y que serán interrumpidas por la llegada de los mozos y las mozas de Rinconeda.

El capítulo siguiente presenta acciones que se suceden simultáneamente a la última parte del anterior, ya que mientras ambos pueblos están luchando en el campo de la iglesia, cuatro vecinos se presentan en casa de la Rámila, a quien culpan del comienzo de la pelea. Se cierra el capítulo con el fin de la misma y la llegada de la noche y se trata de un tiempo dilatado, pues se han necesitado tres capítulos para dar cuenta de un día del relato, que incluso se prolonga en el XXV.

El avance vuelve a ser lineal en el capítulo XXV, cuya temporalidad ocupa cronológicamente un día, desde la mañana en la que tiene lugar el desafortunado encuentro entre Pablo y el Sevillano, hasta el mediodía y la tarde. Para la noche de ese día se reserva el capítulo siguiente, en ella se produce el empeoramiento de la salud de Pablo y la llegada del médico.

La acción de nuevo vuelve a dilatarse, y continúa linealmente hasta la mañana siguiente, en la que se produce la mejoría del enfermo.

Una nueva elipsis temporal viene a romper el relato lineal; en este caso, no sabemos cuánto tiempo ha transcurrido, sino sólo que ha sido el necesario para el restablecimiento total de Pablo. Hacia la mitad del capítulo, el tiempo comienza a detallarse, porque van a acontecer sucesos importantes en el relato; éste presenta marcas temporales abundantes que ordenan las acciones de don Valentín desde media tarde hasta la noche, momento en el que aparece en casa de don Pedro Mortera y posteriormente a la de don Juan, hacia las nueve de la noche. Las posteriores reflexiones del personaje de don Juan son simultáneas a los sucesos políticos y a los tiros que se escuchan desde la iglesia.

En el capítulo siguiente, como se ha señalado simultáneo con el final del anterior, se produce el enfrentamiento entre don Valentín y los facciosos carlistas y hacia la media noche muere este personaje. El capítulo concluye al amanecer del día siguiente.

En el XXIX hay un salto-atrás en la narración, que retrocede al momento en el que don Juan cae al suelo tras oír los tiros. Por lo tanto, estamos en el tiempo del capítulo XXVII, en la noche anterior. Se manifiesta claramente la omnisciencia del narrador, capaz de manipular el tiempo y resumir lo acontecido en el capítulo XVIII: "Salió Juanguirle con su gente, y ya sabemos que halló a don Valentín; cómo le halló y lo que aconteció en su casa hasta que amaneció el nuevo día." (Pereda, 1992: 304).

Por supuesto, el lector ya conoce el desenlace de don Valentín porque el narrador se lo ha ofrecido en el capítulo precedente, y ahora se está remitiendo a lo acontecido la noche antes, acciones que se produjeron simultáneamente y que el narrador no tiene más remedio que relatar linealmente, entre las que se encuentran en el capítulo anterior: la fatalidad del encuentro entre "el perjuro" y don Valentín, el desvanecimiento de don Juan, y, en el capítulo XXIX, titulado precisamente "Lo del murio[1]", los disparos de Tablucas al perro, con cierto detenimiento del narrador para explicarnos las "razones" de Tablucas.

Hacia el final del capítulo hay una vuelta al presente de la narración, a la noche del día en que murió don Valentín y el último capítulo de la novela sitúa la acción en el comienzo del mes de diciembre. Hay una elipsis temporal de dos semanas, y muchas alusiones a la temporalidad, marcas que se explican porque estamos en el final del relato y Pereda pretende solucionar todos los conflictos planteados en el mismo. Así se celebran las bodas entre Pablo y Ana, María y el hijo de don Rodrigo "antes que mediara diciembre, en un día de sol esplendoroso, aunque muy frío de crepúsculo" (Pereda, 1992: 312), y también contrae matrimonio don Baldomero, que llevaba una vida poco edificante y "en esto avanzaba diciembre" y con esta última alusión temporal hallamos la típica descripción plástica de

[1] "Murio" creemos que procede de la voz leonesa "muria", que significa "Montones de cantos; especie de majanos".

la naturaleza, y las citas a un tiempo rural, marcado por referencias climatológicas y de faenas agrícolas, elementos estos tan recurrentes en Pereda.

La novela pues transcurre desde los comienzos de octubre a una fecha indeterminada del mes de diciembre y el tratamiento que de la temporalidad hace Pereda en ella se basa fundamentalmente en la narración lineal de los acontecimientos, interrumpida en ocasiones por *flash-backs* de dos tipos: externos a la narración que aluden a acontecimientos de la vida de los personajes novelescos que el lector debe conocer, saltos más frecuentes en el comienzo de la novela, o bien internos, es decir, alusiones a la propia trama. que normalmente se producen por la manipulación a que somete el tiempo el narrador omnisciente perediano o por la imposibilidad de relatar simultáneamente lo que está sucediendo a la vez. Asimismo, encontramos alguna elipsis temporal y marcas de tiempo de tipo psicológico o subjetivo, todo ello dentro de una linealidad que es la característica más acusada del tratamiento temporal de *El sabor*.

## De las tablas al discurso narrativo

Un elemento interesante del relato es la relación del texto literario novelesco con el lenguaje teatral. Son bien conocidas las primeras aficiones dramáticas de Pereda: "esta afición estaba en él muy arraigada desde la infancia, primero como espectador y después como crítico del catálogo de obras que pasaban entonces por la escena santanderina. Incluso hubo adaptaciones de algunas de sus obras narrativas, que en la mayoría de los casos el autor aplaudió." (Madariaga, 1991: 89). Tanto es así que llegó a escribir varias obras teatrales que tuvieron poca fortuna y que publicó más tarde el novelista en una edición no venal.

Sin embargo, a pesar de que Pereda abandonó muy tempranamente estas primeras tentativas dramáticas, algunos de los motivos esenciales de sus novelas se pueden bosquejar en estas piezas teatrales, como estudió Cabrales Arteaga (Cabrales,1994: 73-97), que apunta esta traslación de procedimientos desde el terreno teatral al narrativo y la inveterada afición al teatro por parte del novelista.

El mundo dramático y su representación en el discurso literario de *El sabor* se puede concretar en tres elementos: los títulos de algunos

capítulos, la aparición de dos personajes dialogando en escena, que suelen ser interrumpidos por la llegada de un tercero, en un tipo de fórmula que era ya frecuente en la primera narrativa costumbrista perediana, y finalmente, la presencia de actitudes teatrales en algunos personajes, sobre todo, en don Juan de Prezanes, actitudes que son recogidas en el discurso narrativo como se tratara de acotaciones.

En lo que se refiere a los títulos de muchos capítulos del relato, el que abre la novela se titula precisamente "El escenario" y en él describe el narrador el lugar donde se va a desarrollar la acción: Cumbrales y sus alrededores. En el capítulo séptimo, en el que se presenta a varios personajes coloca el título de "Más actores", pues en esos momentos de la novela están apareciendo continuamente nuevos personajes. Nuevamente reaparece la terminología dramática en el XXI "Prólogo de un drama" que relata el origen del conflicto entre los de Cumbrales y Rinconeda: el desplante de que es objeto Chiscón por parte de Catalina y las demás mozas del pueblo. El capítulo XXII se titula "Entreacto ruidoso", en una denominación que responde al contenido y función de este, que no es otro que ralentizar el estallido del drama anunciado en el capítulo anterior por la aparición del ábrego. Si el viento se desata y causa estragos en el escenario, estos se presentan, además, como una premonición de los desastres que causará la batalla entre los hombres.

La última referencia teatral en los títulos la hallamos en el capítulo XXIV, "Deus ex machina", con la que alude a la intervención providencial de un personaje para resolver un conflicto. La pelea entre los aldeanos de los dos pueblos cesa, y el narrador, esta vez sí, deja escoger al lector la causa del fin de esa batalla. Los aldeanos piensan que la Rámila y su acción sobre las fuerzas naturales ha producido este diluvio, el lector puede creerlos o pensar que el narrador ha jugado con sus personajes desde arriba moviéndolos como títeres y creando un diluvio que disuelve las hostilidades entre los convecinos.

El segundo de los elementos dramáticos en la novela se refiere al modo de presentar Pereda a los personajes en la escena. La técnica más empleada consiste en la presentación de dos personajes que dialogan en una escena y en la finalización de esta con la irrupción de un tercero. El procedimiento guarda ciertas semejanzas con las obras teatrales de los Siglos de Oro, sobre todo, en las escenas amorosas que terminaban bruscamente con la llegada de un tercer personaje. Un ejemplo de ello lo encontramos en el décimo cuarto capítulo del relato, cuando Pablo

y Ana se declaran su amor mutuo y son interrumpidos por don Juan de Prezanes:

> - No tanto, Pablo, -díjole Ana entre chanzas y veras,-que no por andar de prisa se llega primero. [...] Reparte el tiempo entre ese cuidado y tus quehaceres y diversiones, *lícitas*, se entiende; mucho juicio...y apártate allá ahora y haz que te paseas, que llega tu padrino (Pereda, 1992: 177).

Semejante caso se da en el capítulo X cuando Pablo corta el diálogo entre Nisco y su hermana María o en ocasiones en las que ciertos personajes se hacen confidencias que se rompen bruscamente ante la llegada de un advenedizo. Así sucede en el capítulo XII, en el que Ana y María están charlando confidencialmente en la solana hasta que son interrumpidas por los gritos de don Juan, o en la escena que recoge el diálogo entre don Juan y Pablo, que se corta por la llegada de Ana, en el capítulo noveno.

La finalidad de esta presentación, casi en directo, de los personajes en acción no puede escapársenos como lectores. Parece que el narrador se complace en hacernos cómplices de lo vivido por los caracteres.

Por último, debemos tratar las actitudes teatrales con que el narrador intenta y consigue caracterizar a algunos personajes, señalándonos pormenorizadamente sus gestos o sus expresiones. Es frecuente esta caracterización teatral en don Juan de Prezanes:

> Detúvose el hombre que era un manojo de nervios, miró a su amigo y compadre con ojos que echaban chispas, y dijo, ronco y tembloroso, dándose una manotada sobre el angosto pecho:
> - ¡Te juro que no! (Pereda, 1992: 100).

Este tipo de caracterizaciones escenificadas en las que se muestra a los personajes en acción son frecuentes desde las primeras obras de Pereda de tipo costumbrista y se producen también con respecto a otros caracteres como Nisco, Pablo o don Baldomero. Muy plástica resulta la descripción del narrador de la manera en la que luchaba Nisco en la pelea colectiva del capítulo XXIII:

> Otras veces recibía con las manos las embestidas del enemigo; le sujetaba por los brazos, le zarandeaba un poco, y después le despedía seis pasos atrás; y vuelta a componerse el vestido, a

> colocarse el sombrero, a sacudirse el polvo de las perneras, y a sonreír a las muchachas (Pereda, 1992: 253).

## La voz de rústicos

Uno de los aspectos más interesantes de la novela es el modo que tiene el narrador de reproducir o reinventar la manera de hablar de los personajes del relato, particularmente los del sector aldeano.

Al margen de cualquier estudio lingüístico pormenorizado del lenguaje de los rústicos peredianos, sí hemos de dejar constancia de cuáles fueron los propósitos por los que el narrador hizo tanto hincapié en la reproducción más o menos fidedigna del registro aldeano, ya que en sus intenciones figuran muchas motivaciones coincidentes con las de los escritores de costumbres.

Entraba dentro de los propósitos de la novela rural regional la recopilación de los particularismos lingüísticos del castellano en la zona de España cuyo retrato acometía el texto, y por ello recurre Pereda al empleo de dialectalismos en boca de los personajes, particularismos que le sirven además para proporcionar el color local y el pintoresquismo (López de Abiada, 1985: 202) al que tan acostumbrados estaban los lectores burgueses del polanquino.

No debe escapársenos tampoco que en los costumbristas uno de los métodos más frecuentes de caracterización de los personajes y tipos era su habla, por lo que no podía el narrador de este relato pintar a unos rústicos montañeses sin reproducir de un modo fingidamente verosímil su actuación lingüística, y ahí está uno de los aciertos literarios de esta novela, tal como indicó Pérez Galdós en el *Prólogo* al relato:

> Pereda es, como escritor, el hombre más revolucionario que hay entre nosotros, el más antitradicionalista, el emancipador literario por excelencia. Si no poseyera otros méritos, bastaría a poner su nombre en primera línea la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles (Pérez Galdós, Prólogo a *El sabor de la tierruca*, 1992: 61).

Entendidos estos propósitos, comprendemos también que no sea sustancial que los dialectalismos empleados y las características lingüísticas del habla fueran las reales de la época, pues como han indicado algunos críticos ni el sufijo -uco era tan frecuente como opinan en la actualidad los estudiosos, sino que se reducía su uso a los objetos de pequeño tamaño o a referencias afectivas (García González, 1977-78: 469), ni tampoco todos los dialectalismos recogidos por el novelista lo eran, sino que Pereda recurría profusamente al fenómeno del hiperdialectalismo (Rodríguez Marín, 1988: 110) de su propia invención, porque le servía a su propósito de proporcionar sabor local.

Tal pátina de verosimilitud lingüística imprimió el narrador el habla de sus personajes que la propia crítica contemporánea, como Duque y Merino: "Las galas del decir montañés abundan por todas partes y rebosan de todas las páginas. Muy buenos y muy montañeses, sí son los diálogos. La observación profunda del autor se manifiesta en ellos con espontaneidad que encanta." (Duque y Merino,1882).

Sirvan como botón de muestra para ilustrar las afirmaciones que hemos expuesto en las páginas anteriores, algunos ejemplos de las maneras de hablar de los personajes rústicos de la novela de los mejor caracterizados lingüísticamente, como son el alcalde de Cumbrales, la Rámila y el jándalo.

El primero de ellos, Juanguirle, es un personaje individualizado por el narrador a través de un idiolecto particular, lleno de tics verbales, refranes, frases hechas, vacilaciones en el timbre de las vocales y pérdida de estas en algunas ocasiones.

En sus intervenciones dentro de los diálogos se recogen los rasgos morfosintácticos y fónicos tópicamente reiterados por el narrador perediano como característicos del sociolecto montañés de los rústicos, como el leísmo o la aspiración de la h, reproducida en el texto mediante la grafía j. Ejemplo de todo lo anteriormente señalado es este diálogo entre Juanguirle y don Valentín:

> - Y recio, ¡voto al chápiro verde! Y muy recio, señor don Valentín ¡tan recio como no ha tronado en todo el año! [...] El menistro (con perdón de usted)
>
> que fue con un oficio mío a Praducos, por lo resultante de los ultrajes de ellos en el monte de acá; entendió que le cortaban el andar. [...]
>
> - ¡Mano sobre mano, voto a briosbaco y balillo! [...]

> - ¡Que vengan! ... ¡que entren! Pues tal día hará un año. ¡Vea usted que ajogo!
>
> Por aquí entrarán y por allí saldrán... u viste-berza. (Pereda, 1992: 118-120).

Encontramos en el fragmento anterior algunos de los rasgos verbales más típicos de este personaje, desde sus repetitivos tics a frases hechas, vacilaciones vocálicas o creaciones cómicas del narrador.

El segundo personaje interesante en lo que a la reproducción del habla montañesa se refiere es la bruja de Cumbrales, no tanto por las intervenciones dialogadas que realiza en el relato, bastante poco numerosas por otro lado, sino por su participación como contadora del cuento popular "El zonchero cubicioso", abundantísimo en rasgos dialectales, quizá por ser una intervención oral mucho más extensa que la que se produce en cualquiera de los diálogos entre aldeanos. En lo referente al nivel fónico aparecen rasgos propios de cualquier intervención hablada de carácter coloquial como la pérdida de la -d- intervocálica, especialmente en las formas de participio en -ado (sentao, cerrao, motivao, agarrao), rasgo que se entrecruza con otros típicos de las hablas leonesas y montañesas como el cierre de la vocal final, aunque únicamente se emplee en la palabra "bígaru" (Pereda, 1992: 181). A pesar de que algunos lingüistas han indicado que era un rasgo que no se encontraba con la misma intensidad en todas las comarcas de la Montaña (García González, 1977-78: 471) las razones de que solamente aparezca empleado en esa palabra atañen a lo que López de Abiada designa como "falseamiento de las hablas locales" (López de Abiada, 1985: 204). En realidad, como buen costumbrista, a Pereda le interesa el vocablo regional cuando resulta pintoresco y no es por tanto fiel o coherente ni riguroso a la hora de presentar idénticos rasgos de las hablas locales en los mismos casos. Asimismo, aparece la conservación de la h- aspirada procedente de la f-inicial latina, que Pereda transcribe como j: "jallan" (Pereda, 1992: 181), la palatalización de la n en ñ al contacto con -u: "añudó" por anudó (Pereda, 1992: 182) y las variaciones de las vocales átonas, que incluso llegan a perderse: "ujero" (Pereda, 1992: 182). Desde el punto de vista morfosintáctico, encontramos el sufijo -uco con valor afectivo y empequeñecedor: "enanuco" (Pereda, 1992: 182), "vacuca" (Pereda, 1992: 181), y la posposición del pronombre al verbo. También la utilización incorrecta

de algunas formas verbales (García González, 1977-78: 471) como el condicional, sustituido por el imperfecto de subjuntivo: "Pues yo deseara llenar estos sacos que traigo aquí," (Pereda, 1992: 183). Quizá lo más dialectal del texto sea el léxico, rural, de zona en muchos casos, y de un sabor arcaizante en otros: "zonchos" (Pereda, 1992: 181) por 'capachos', o cestos, "bígaru" (Pereda, 1992: 181) por 'caracol marino' o el arcaico "cubicioso" (Pereda, 1992: 84) en lugar de 'codicioso'.

En conclusión, a pesar del parentesco del cuento con la literatura popular advertimos una manipulación literaria de su lenguaje con el fin de localizar a su interlocutora en una aldea montañesa y de dar una impresión de tradicionalismo muy acorde con los propósitos costumbristas del polanquino.

Finalmente, el personaje del jándalo, motejado como *El Sevillano* se expresa en "una curiosa mezcla de montañés y andaluz, salpicada de exclamaciones y giros convencionalmente aflamencados;" (González Herrán, 1986: 439) y esta forma de hablar procede de su deseo de mostrar la "pretendida superioridad social y cultural sobre sus paisanos" (García Castañeda, 1991: 251) y resulta precisamente uno de los rasgos que más contribuye al retrato deformante del tipo. Llega a declarar el narrador en el retrato inicial del personaje que "miraba gacho y hablaba ceceoso y lento, más por alarde que por natural disposición" (Pereda, 1992: 143). En definitiva, se trata de un pastiche en el que se mezclan los vulgarismos con una gran variedad de insultos, además de la transcripción gráfica de los ceceos y seseos del Sevillano. Como ejemplo baste este fragmento del diálogo previo a la pelea entre Pablo y el jándalo:

> -¡Aquí ze ven lo guapo, zeñó futraque! ¿Pa qué jue el impetu?... Otro
> arrempujonsiyo; y aunque zea poco a poco, ayégate acá... ¿u quierej' un
> calezín pa vení ma repozao?.
> Así hablaba el jandalete, mientras Pablo luchaba entre el deseo que tenía de acogotarle, y el horror que le infundía el arma de los presidiarios.
> -¡Arrójala, traidor! -dijo, sin apartar la vista de la navaja.
> -¡Po zi e un arfeñique, tonto! Ven a chumpale... ¿u penzaba que te iba a valé conmigo la sancaiya, como con el otro de ayé? (Pereda, 1992: 270-271).

Chiscón, Tablucas y Resquemín se expresan también en un sociolecto inventado por el narrador, con el uso del pronombre "vos" como arcaísmo morfológico, las muletillas individualizadoras de cada uno de los tipos; la pérdida de sílabas finales y las vacilaciones en las vocales como elementos repetidos. Se trata de rasgos ya tipificados por lo reiteradamente que aparecen cada vez que Pereda recrea el habla campesina de los montañeses, más al servicio de una rápida caracterización que a la pintura de lo local, aunque estas figuras, por su aspecto y por su habla no dejan de tener un gran pintoresquismo.

La supuesta fidelidad a la tradición de la que hace gala la voz narradora esconde un propósito: el narrador entiende que la recreación de los usos y costumbres populares y su discurso lingüístico característico y diferenciador está al servicio de la recreación del mundo narrado, de la exaltación de la ruralidad y sus valores morales positivos. El material lingüístico recreado está al servicio de la literatura, y la literatura al de la moralización, porque el fin último de la novela rural para Pereda es sancionar como positivos los usos y modos de vida de los aldeanos montañeses frente a la frivolidad y relajación de costumbres de la burguesía.

En definitiva, se trata de una novela coral, conducida por la voz de un narrador omnisciente que organiza los materiales narrativos y las secuencias temporales, pero en la que no faltan las voces de los personajes, especialmente la de los aldeanos. Para poder poner en escena este discurso lingüístico popular reinventado y recreado, el recurso a lo teatral resulta de gran interés. En la novela aparece, por tanto, la voz del narrador que todo lo conoce, ordena y relata, que guía al lector por el entramado textual, que presenta a los personajes, en especial a los rústicos, lo más directamente que puede, es decir, dialogando teatralmente en su particular sociolecto ante el lector y que dispone el tiempo narrativo remitiéndose en muchos momentos al discurrir de los tiempo agrícolas y las faenas del campo. Es ese deseo de pintar el mundo rural la brújula que dirige la narración de *El sabor*, el condicionante de la manera de narrar, de la disposición de los acontecimientos contados y de los procedimientos narrativos.

# V

# Una sonata rural tocada a cuatro manos. Apeles Mestres pinta el mundo de Pereda

> *La Solana de mi casa vieja supera mis ambiciones; la cajiga vale infinitamente más que la descripción que de ella se hace; tanto, que a no haber corregido ya estas pruebas, la tomara por modelo y ajustara el texto rigurosamente al dibujo.*
>
> José María de Pereda

Esta pintura literaria de lo propio, este retrato del mundo rural, con sus luces y sus sombras, se presentó ante los lectores por vez primera en una excelente edición ilustrada, en la prestigiosa colección Biblioteca Arte y Letras. Del interés e importancia de esta colección ha dado cuenta detallada la monografía colectiva del grupo Buril de investigación, publicada en 2012, en la que se realizaba un primer estudio de la relación entre texto e imagen en este relato de Pereda en esta edición (Gutiérrez Sebastián, 2012b: 63-90). En trabajos anteriores se ha abordado el análisis de las imágenes y de sus relaciones con el discurso narrativo (Gutiérrez Sebastián, 2000: 127-136; Dorca, 2002: 97-114, Gutiérrez Sebastián, 2008: 197-224), así como el carácter modélico de esta novela ilustrada cuando se estudia en parangón con otros relatos con imágenes y con el resto de las novelas y cuentos ilustrados del propio Pereda (Gutiérrez Sebastián, 2019: 51-66).

La particularidad del mismo en lo que a las ilustraciones se refiere, excepcionalidad, si tenemos en cuenta que la mayoría de las obras con imágenes se ilustraban después de ser escritas, fue en primer lugar, que la escritura literaria se produjo casi simultáneamente a la creación de las ilustraciones, Además, el propio novelista señaló al dibujante los referentes reales que quería que recreara en sus ilustraciones y esos

referentes no eran otros que los del pueblo de Polanco, el Cumbrales de *El sabor*. La simultaneidad de los procesos creativos textuales y plásticos no se produjo en casi ninguna de las obras ilustradas en el siglo XIX, tal como ha quedado demostrado en diversos textos decimonónicos editados con imágenes y estudiados en la *Historia de literatura ilustrada del siglo XIX* (2019). Se trataba, por tanto, del mundo rural descrito y a la vez pintado, discursivamente recogido con sus tonos, sabores, figuras y escenarios y dibujado, primorosamente hemos de decir, por el extraordinario artista barcelonés Apeles Mestres. Esta es la razón por la que, al estudiar esta novela rural, resulta imprescindible conocer los detalles de su "puesta en imágenes".

El 30 de octubre de 1881 encontramos el primer testimonio epistolar de Pereda en el que anuncia a su amigo, maestro y consejero literario, Gumersindo Laverde, su compromiso de editar la novela *El sabor de la tierruca* con la Biblioteca Arte y Letras. Las palabras del novelista de Polanco a su amigo dejan constancia de su conocimiento de las anteriores obras de esta colección y de los aspectos que valoraba en ella. Con estas palabras aclara Pereda su intención a Laverde:

> No sé si también le dije, y si no se lo digo ahora, que esta novela he tenido que cedérsela, es decir la 1ª edición, a la Biblioteca *Artes* (sic) *y Letras* de Barcelona, cuyos libros, lujosamente encuadernados y con viñetas, conocerá V. (Clarke, 1991: 63).

De estas palabras se deduce el prestigio de la colección en los círculos intelectuales próximos a Pereda, y cómo la calidad de los aspectos externos de las obras, como la encuadernación o las ilustraciones preocupaban mucho al novelista de Polanco y motivaron, seguramente junto a razones pecuniarias, la cesión de esta obra a la editorial catalana de Doménech[1].

[1] No hemos de olvidar que Pereda era muy reacio a dejar que la edición de sus obras escapara a su control, como lo prueba el hecho de que publicara la mayor parte de sus obras con la madrileña Imprenta y Fundición de Tello (más tarde, a partir de 1894, Viuda e hijos de Tello), pero esta razón comercial es poco más que el nombre del taller que imprime sus libros, y es el propio novelista quien

El volumen resultante de esa determinación, la edición en 1882 de *El sabor de la tierruca*, con grabados de C. Verdaguer sobre ilustraciones del excelente dibujante catalán Apeles Mestres, merece ser recordado por su calidad estética y además porque hubo una relación artística entre Pereda y Apeles Mestres, que llegó a desplazarse a Polanco, pueblo natal de don José María y referente real de su relato, a realizar los bocetos sobre los que compondría las ilustraciones. Apeles Mestres (1854-1936) fue un conocido dibujante, literato e ilustrador barcelonés, así como un apasionado folklorista. Comenzó a trabajar para el público en 1874, colaborando en revistas nacionales y extranjeras. Ilustró entre otras obras los *Cuentos de Andersen*, *Los últimos días de Pompeya* o *La hija del rey de Egipto* de Ebers. Es destacable su labor como ilustrador de los *Episodios Nacionales* de Galdós, asimismo, realizó caricaturas para varios periódicos de Madrid y Barcelona y fue un afamado cartelista. En 1920 se quedó ciego y se dedicó por completo a la literatura.

En lo que a la descripción externa del volumen se refiere, hemos de señalar que se trata de un libro en formato de octavo, cuya cubierta, firmada por Jorba[2] y Apeles Mestres, está grabada con un dibujo en verde, dorado, ocre y azul (Figura 1. Portada de la novela). Este primer paratexto, orientativo para el lector desconocedor del contenido del libro, no deja lugar a dudas sobre el tema de la obra y el protagonista de esta: el pueblo y el mundo natural en el que se sitúa. La cubierta representa la iglesia de Cumbrales, aldea en la que se desarrolla la acción narrativa, como hemos indicado un trasunto literario de Polanco, cuya iglesia parroquial tomó el ilustrador como modelo para componer esta imagen, así como la cajiga o roble, protagonista del primero de los capítulos del texto, que constituye uno de los pasajes más interesantes de la narrativa del polanquino, excelentemente comentado por extenso por González Herrán (González Herrán, 2021: 915-932). A la cajiga dedicará algunas ilustraciones interiores Apeles Mestres, en total sintonía con la importancia que otorga el narrador al árbol en el relato, como representación simbólica del carácter montañés.

se encarga de pormenores industriales y editoriales de los mismos, así como de la distribución (González Herrán, 2006: 37)

[2] El nombre de Francisco Jorba es habitual en las tapas de muchas obras de la colección, como *Marta y María* de Palacio Valdés o *La Regenta* de Clarín.

Pueblo, iglesia y árboles, elementos esenciales de un discurso literario rural cuya importancia refrenda inequívocamente el discurso gráfico que lo acompaña (figura 2. La cajigona).

Tal como se ha señalado anteriormente, al contrario de lo que sucede en la mayor parte de las obras literarias ilustradas, en las que es previo el texto a la imagen, en esta novela el proceso de redacción del texto por parte del novelista fue simultáneo al trabajo del ilustrador, que colaboró íntimamente con el escritor desplazándose a Polanco y que, siguiendo las indicaciones peredianas, realizó unos espléndidos grabados de los que quedó muy satisfecho el escritor.

La parte gráfica del libro consta treinta y tres ilustraciones ornamentales, normalmente pequeñas viñetas con motivos florales, decorativos o tipográficos que tienen la función de embellecer el objeto libro en sintonía con los intereses comerciales de la editorial catalana y difundir la imagen del propio novelista (figura 3. Retrato de Pereda). Acompañan al texto literario cincuenta y una ilustraciones de pequeño o mediano formato, que resultan un complemento (figura 4. Búho, figura 5. Caballo alado, figura 6. Sombras en la luna). Las funciones de las ilustraciones son diversas. Muchas tienen por objeto ambientar al lector en el escenario o hacerle comprender mejor la psicología y físico de un personaje (figura 7. La Rámila). En otros momentos, los dibujos sirven para enfatizar algunos componentes de una descripción literaria (figura 8. Los estragos del viento ábrego). Este tipo de dibujos generalmente siguen con bastante fidelidad determinados pasajes del discurso textual y dentro de ellos destacan por la importancia que el dibujante y la propia localización en la obra les concede, así como por su calidad artística las ocho ilustraciones de gran formato, a página completa, en las que el artista gráfico apoya determinados pasajes del texto de la novela, importantes en la interpretación que hace Mestres del relato de Pereda (figura 9. Don Valentín, figura 10. Ana y María en la solana, figura 18. El ábrego, figura 11. Quedáronse las mujeres, figura 12. Ana en la portada, figura 13. El ganado de vuelta de las mieses).

La revisión de estas ilustraciones resulta de gran interés porque permite conocer la primera recepción del texto de un escritor por parte de otro artista, una recepción de naturaleza productiva, pues va destinada a ser el motor de la creación gráfica. Apeles Mestres cuando lee *El sabor*, no duda de la importancia de la naturaleza en la

novela, sea una naturaleza descrita con tintes de realismo o sea una naturaleza simbólica. Así, encontramos muchas ilustraciones cuya única protagonista es la cajiga y otras en las que las figuras humanas están situadas en el escenario natural (figura 14. Don Baldomero y Pablo bajo la cajiga).

El hecho de iniciar una novela con la descripción de un roble o cajiga es toda una declaración de intenciones. La situación de la descripción narrativa del árbol al iniciar la novela y el hecho de que se acompañe de un grabado extraordinario de Apeles Mestres apoya esta declaración del interés del novelista en situar en el eje narrativo a la naturaleza. La representación gráfica del árbol ocupa casi toda la página y resulta elocuente el cotejo del texto y la imagen. Apeles dibuja una cajiga que tuvo como base, según los testimonios epistolares, un roble real de pueblo de Polanco. Sin embargo, el novelista ha sometido al árbol a un acentuado proceso de mitificación, pues además de servir como soporte al decorado inicial y la ambientación de la novela, el narrador quiere presentarla un tanto heroicamente. La cajiga simboliza para el novelista las virtudes del carácter montañés, tal como ya señaló Anthony H. Clarke en su estudio sobre el paisajismo en Pereda (1969: 103): la bravura, el espíritu independiente y la tenacidad.

Al margen de esto, los procedimientos constructivos de la descripción alejan a esta de su referente real, lo que no sucede con la ilustración, en la que el lector puede reconocer un roble sin demasiadas dificultades. En efecto, el novelista, valiéndose de la ornamentación barroca, los recursos personificadores y la cerebralización de conceptos ha desvirtuado la verosimilitud de ese árbol, y, sin embargo, el dibujante no ha utilizado estos procedimientos, por lo que la cajiga del grabado se mantiene en los límites del realismo. Las únicas notas en común entre el roble de la ilustración y el de la descripción son las referidas a las cualidades del árbol, en las que el dibujante es fiel al texto descriptivo:

> La cajiga aquella era un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano como una peña el tronco, de retorcida veta, como la filástica de un cable; las ramas horizontales, espesas hojas; luego otras ramas, y más arriba otras, y cuanto más altas más cortas, hasta concluir en débil horquilla, que era la clave de aquella rumorosa y oscilante bóveda.

> Ordinariamente, la cajiga (roble) es el personaje bravío de la selva montañesa, indómito y desaliñado. Nace donde menos se le espera: entre zarzales, en la grieta de un peñasco, a la orilla del río, en la sierra calva, en la loma del cerro, en el fondo de la cañada... en cualquiera parte.
>
> Crece con mucha lentitud; y como si la inacción le aburriera, estira y retuerce los brazos, bosteza y se esparranca, y llega a viejo dislocado y con jorobas; y entonces se echa el ropaje a un lado y deja el otro medio desnudo. Jamás se acicala ni se peina; y sólo se muda el vestido viejo, cuando la primavera se le arranca en harapos para adornarle con el nuevo; le nacen zarzas en los pies, supuraciones corrosivas en el tronco, musgo y yesca en los brazos; y se deja invadir por la yedra, que le oprime y le chupa la savia. Esta incuria le cuesta la enfermedad de algún miembro, que, al fin, se le cae seco a pedazos, o se le amputa con el hacha el leñador; y en las cicatrices, donde la madera se convierte en húmedo polvo, queda un seno profundo, y allí crecen el muérdago y el helecho, si no le eligen las abejas por morada para elaborar ricos panales de miel que nadie saborea. Es, en suma, la cajiga, un verdadero salvaje entre el haya ostentosa, el argentino abedul, atildado y geométrico, y el rozagante aliso, con su cohorte de rizados acebos, finas y olorosas retamas, y espléndidos algortos.
>
> Pero el ejemplar de mi cuento era de lo mejorcito de la casta; y como si hubiera pasado la vida mirándose en el espejo de su pariente la encina, parecíase mucho a ella en lo fornido del cuerpo y en el corte del ropaje (Pereda, 1992: 69-70).

En otros momentos, el ojo del ilustrador se fija en los estragos del viento ábrego en las callejas del pueblo. Ese paisaje, como hemos señalado en capítulos anteriores, está poblado de figuras, muchas de ellas pintadas también por el dibujante en versiones simbólica y real, como la bruja que se transforma en ser maléfico (figura 16. La Rámila metamorfoseada) o el pueblo como personaje coral que da sentido al mundo narrado (figura 15. A la guerra, figura 17. Heridos del pueblo).

Especial interés tienen las imágenes referidas al viento, excepcional la que lo presenta como un cíclope, por la riqueza de lectura del componente simbólico del texto perediano. En este grabado, que se encuentra en el capítulo XXII del relato, titulado "Entreacto ruidoso", aparece representado este viento ábrego. La situación de la ilustración en la parte central del capítulo y sobre todo su tamaño a página completa hace que el texto literario se vea completado por la

ilustración, con lo que ambas lecturas, la de la imagen y la del discurso verbal se podrían realizar simultáneamente por parte del lector (figura 18. El ábrego, figura 19. A caballo, bajo la lluvia y el ábrego).

Se trata de un dibujo de grandes dimensiones que representa al viento sobre un tejado, a través de su personificación en un ser masculino, de proporciones ciclópeas y aspecto mitológico. Este personaje con su aliento va moviendo estrepitosamente hojas, tejas, y pájaros. Es curioso observar de nuevo en el caso de esta ilustración la fidelidad del dibujante al espíritu del texto literario, ya que este se ha valido para su representación gráfica del viento de un procedimiento utilizado por el narrador en la descripción del viento. Me refiero a la personificación que había estado empleando Pereda a lo largo de todo el capítulo: "Y por allí salió este caballero, en la ocasión de que se trata, dos horas después de amanecer" (Pereda, 1992: 242). Probablemente el pasaje concreto que recreó Apeles Mestres en su dibujo fue el siguiente:

> En medio de su ferocidad imponente, el viento tenía caprichos verdaderamente pueriles: recogía las hojas dispersas en solares y callejos, y las arrinconaba donde mejor le parecía, en un solo montón [...]. Con el polvo hacía diabluras: nubes espesas, diáfanas neblinas, mangas y espirales. Desconchaba los lomos de los muros revocados, y desnudaba a los viejos de sus vestiduras de yedra (Pereda, 1992: 243).

De acuerdo con este fragmento, y como ya se ha indicado, el ciclópeo vendaval del grabado aparece rodeado de nubes, espirales de hojas y pájaros, en una gigantesca figura sobre un tejado. Hay otras representaciones gráficas del vendaval en la novela, pero ya no remiten a un contenido simbólico, sino realista. Destacan una pequeña ilustración al final de este mismo capítulo que muestra los estragos causados por el viento en Cumbrales, representando las casas derruidas y los árboles sin hojas, pero esta vez el viento no toma forma humana, sino que el dibujante se limita a recrear de un modo verosímil un lugar barrido por un vendaval.

La crítica consideró la ilustración del ábrego entre las mejor elaboradas del libro, y pensamos que en esta valoración influyó el hecho de que el pasaje literario del que constituye un complemento figure entre los más celebrados en su época por el detallismo descriptivo

y otras cualidades que en él pueden apreciarse, como lo prueba su inclusión en algunos periódicos como avance del texto de la novela.

La cantidad y calidad de ilustraciones que están protagonizadas por animales o aperos de labranza (figura 20. Carro y vacas, figura 21. Dalle y aperos, figura 22. El ganado, figura 23. Juaguirle y el dalle, figura 24. Ternero y gallinas), edificaciones del pueblo (figura 25. Iglesia), instrumentos musicales populares (figura 26. Pandereteras, figura 27. Tocando el tambor), por personajes de aldeanos (figura 28. Catalina y Nisco, figura 29. Catalina llorando, figura 30. El Sevillano y otros en la taberna, figura 31. Paseantes, figura 32. Catalina y Nisco en la calleja) y las imágenes alusivas al juego popular de la cachurra y a los cuentos orales relatados (figura 33. La cachurra, figura 34. El enanuco y el bígaro) inciden en el carácter rural de la novela.

Por poner un ejemplo interesante, nos referiremos a la arquitectura popular montañesa, excelentemente presentada en narración y en los dibujos. Partieron ambos artistas del mismo referente real para describir o ilustrar, según el caso, las casas del pueblo, y en especial la casa de don Pedro que aparece descrita en el capítulo XII de la novela (figura 10. Ana y María en la solana). El grabado de Mestres que la representa se sitúa en medio del capítulo y no tiene una relación de simultaneidad con el contenido del texto literario, sino que simplemente dibuja el lugar en el que se está desarrollando la conversación entre Ana y María, cuyo diálogo literario es el motivo que da origen al texto concreto del capítulo. El dibujo ocupa toda una página y refleja una casa hidalga montañesa, con una larga solana y un balcón, así como una portalada que aparece también representada en el capítulo III con la imagen de Ana. El detallismo es patente en el grabado, y se aprecia en aspectos como el reloj de sol y los cuidadosos trazos que representan los boliches de madera del balcón o las diminutas tejas del tejado. Debido a su conocimiento de la arquitectura popular montañesa, Pereda coloca en la descripción de esta casona ciertos vocablos técnicos, y el dibujante, recreando su modelo real, los respetará fielmente en su ilustración Este modelo real, tanto del texto literario como del gráfico, es la casona natal de Pereda, denominada por la familia del novelista "casa vieja" que afortunadamente se conserva en perfecto estado en la actualidad. La relación entre ambos textos está por lo tanto en su referente real común, y esta es la causa de que el dibujante no siga exactamente el texto literario y decida retratar la fachada de la casona cuando Pereda

no había dedicado ese capítulo a tal retrato. En esta decisión de Apeles Mestres influiría sin duda junto a la facilidad de observar y dibujar el referente real y la lectura atenta de otros pasajes de la novela en los que el narrador proporcionaba varias pinceladas sueltas sobre la casona de don Pedro Mortera. La descripción más detallada es la del capítulo tercero:

> Cada una de estas portaladas daba ingreso a un corral espacioso, en el que se alzaba una casa grande, de larga solana y amplísimo soportal de grueso porte en el centro; cuadras adyacentes, cobertizos inmediatos, huerta al costado, y todo lo de rigor y carácter en estas viviendas de *ricos de aldea*, tantas veces descritas por esta pluma pecadora" (Pereda, 1992: 86).

También en el capítulo XII aparece alguna alusión a la casona patriarcal, simples detalles que se reflejan puntualmente en el grabado, como "solana, embutida entre dos cortafuegos, muy salientes, de la fachada" o "los torneados balaustres del balcón" (Pereda, 1992: 154 y 155) que pueden verse además en el modelo real. Las figuras femeninas que en esta ilustración aparecen están muy poco precisadas y son motivo de otras ilustraciones que las pintan más de cerca. De todos modos, es curioso apreciar algunas discordancias entre relato y dibujo. En la ilustración una de las muchachas está acodada en el balcón mientras la otra está de pie a su lado y sin embargo, en el texto literario se explicita claramente que las dos estaban sentadas, una de ellas, concretamente Ana, jugueteaba con las puntas de sus pies balanceándose en una silla en el relato. Por una vez, Apeles Mestres no ha deseado seguir el texto de Pereda. Otro detalle destacable es que el ilustrador decida representar en otro grabado una parte del contenido de la conversación entre Ana y María, precisamente la que se refiere a las ensoñaciones de las muchachas sobre las formas caprichosas que adquieren las nubes sobre la luna. Así, al final del capítulo, en un pequeño grabado dibuja Apeles a la luna con las sombras de las nubes en forma de caballos, si bien este detalle de los caballos nunca había estado en la intervención dialogada de las hidalgas. Este pequeño grabado ayuda a recrear ese tono de ensoñación que la novela pretende transmitir, dando intimismo y ambientación sobrenatural, y a la vez sirve para finalizar el capítulo, no con un grabado simplemente ornamental, sino relacionado con el texto narrativo.

El dibujo que representa la casona hidalga fue uno de los mejor acogidos por la crítica y por el propio Pereda, que lo alabó públicamente en una carta al ilustrador que sirvió para que este, recogiendo las palabras del novelista de Polanco, se defendiera ante las invectivas que Demetrio Duque y Merino había lanzado al valorar la parte gráfica de la novela, un tanto enojado porque no había sido ilustrada por un dibujante montañés: "La parte tipográfica de la edición que tanto se había cacareado, deja mucho que desear. Los grabados, láminas y viñetas [...] ni ilustran característicamente el texto, ni pueden pasar por obras de dibujante hábil" (Duque y Merino, 1882).

Desde el punto de vista técnico y estético, hemos de aludir a la colaboración que sin duda hubo entre Mestres como dibujante y el grabador C. Verdaguer, encargado de reproducir sus dibujos, ya que la obra de Apeles respondía a ese gusto estético "a caballo entre el Romanticismo y el Arte Nouveau del fin de siglo, que algunos denominan historicismo, que los ingleses bautizaron como su *Aesthetic Mouvement* y que en Cataluña se conoce como *Esteticisme*" (Vélez, 1996: 85).

Los dibujos en esta novela presentan una interesante mezcla de animales idealizados, plantas y flores exóticas o filigranas, que aparecen fundamentalmente en las ilustraciones ornamentales que inician o cierran los capítulos, en sintonía con el decorativismo japonés y cercanas a la estética modernista, combinados con un gran detallismo costumbrista-realista en las ilustraciones que se refieren directamente al texto literario. Con ello consigue el artista gráfico un embellecimiento del libro y a la vez, respeta el espíritu realista del narrador.

Podemos aventurar que la novela contribuyó a la difusión de la obra perediana en los círculos de la burguesía catalana, principal consumidora de estas joyas bibliográficas editadas por Arte y Letras, una colección promovida por varios intelectuales catalanes, difundida en cenáculos literarios como las librerías Verdaguer, Subirana o la Librería Española de López, en las que escritores, críticos y artistas gráficos se reunían y en las que, posiblemente, se fraguara el inventario de títulos e ilustradores que la irían conformando (Cotoner Cerdó, 2002: 17-27). Es más que probable que detrás de la presencia muy temprana de una obra de Pereda en la nómina de libros de esta colección estuviera la mano de don Marcelino Menéndez Pelayo, íntimo amigo

del novelista de Polanco, habitual en estos ambientes literarios y con presencia muy activa en los círculos intelectuales catalanes.

Se puede deducir que, con la publicación de esta novela en este formato, la imagen literaria de una región periférica de España, La Montaña, concretamente de su mundo rural, se difundió ampliamente en Cataluña y también en la corte madrileña. Además, *El sabor* supuso la presentación ante un público lector más amplio del novelista de Polanco que hasta ahora era conocido fuera de Cantabria fundamentalmente por sus combativas novelas de tesis política o religiosa y que, con este relato, inauguró una nueva línea narrativa, la de la novela rural de ambiente regional.

No tenemos ninguna duda de que la general acogida favorable de esta obra perediana pesó en el ánimo del escritor cuando decidió, en otros momentos de su trayectoria literaria, publicar textos suyos acompañados de ilustraciones, como *Al primer vuelo,* novela publicada en Barcelona, por la editorial Heinrich en dos tomos en 1891 (Gutiérrez Sebastián, 2003: 137-150) también con ilustraciones de Apeles Mestres, una edición de *Tipos trashumantes*, colección de artículos costumbristas que salió en esta misma editorial en 1897, ornamentada con excelentes dibujos de Mariano Pedrero y *Para ser buen arriero*, de nuevo con la colaboración gráfica de Mestres, un artículo costumbrista que en 1900 publicó la Biblioteca Mignon en un volumen de pequeño formato (Gutiérrez Sebastián, 2008: 197-224 y Gutiérrez Sebastián, 2009: 43-156). Sin duda, pese a algunas quejas y dificultades con los ilustradores y las editoriales, Pereda hizo un balance positivo de la decisión de haber dejado ilustrar sus relatos, ya que estos textos le proporcionaron sustanciosos beneficios económicos y, como hemos indicado, favorecieron aún más la difusión de su obra en las grandes ciudades, Madrid y, sobre todo, Barcelona.

La editorial posiblemente también estuviera satisfecha de contar a don José María en la nómina de sus autores editados, como lo subraya el hecho de que su nombre se situara en un lugar preferente de la portada de este volumen. Sin duda los editores valorarían también la calidad del producto estético que presentaban y la senda que abrió para que otros escritores españoles, como por ejemplo Armando Palacio Valdés o años más tarde Clarín, decidieran editar sus obras en la colección. No hemos de olvidar que esta obra de Pereda salía a la luz como la primera novela española de un autor de fama que publicaba

la Biblioteca Arte y Letras, pues hasta ese momento los libros que había sacado al mercado eran fundamentalmente obras traducidas de autores clásicos españoles o extranjeros de diversas épocas.

En definitiva, como indicaba una reseña anónima aludiendo a la obra en su conjunto y a la parte icónica de la misma: "es una joya literaria más con que se enriquecerán las bibliotecas" (*Boletín de comercio*, 1882), joya bibliográfica que aún continuamos frecuentando con deleite los amantes de los viejos libros y en la que nos sigue sorprendiendo la feliz coincidencia y el común trabajo de dos artistas que tocaban a cuatro manos la sonata, a veces armoniosa y otras disonante, del mundo rural.

# VI

## Pereda, novelista rural europeo

*Hazte cada día más local, para ser cada día más universal; ahonda en la contemplación del detalle; hazte cada día más íntimo con la realidad, y tus creaciones engañarán los ojos y la mente hasta confundirse con las criaturas humanas.*

Marcelino Menéndez Pelayo

Un aspecto de la literatura de Pereda al que la crítica no ha prestado la suficiente atención ha sido el de sus relaciones con la narrativa europea de su tiempo. Es cierto que algunos reseñadores contemporáneos de la obra como Vázquez Boo incidieron en esta cuestión, señalando que:

> La obra es un poema idílico, género de literatura que puede decirse propio de nuestro siglo, que ha producido en Alemania, en América y en Provenza tres obras admirables, del todo ajenas al amanerado convencionalismo de la bucólica antigua. Pereda había ensayado este género, aunque en prosa; pero siempre como episodio de sus novelas políticas o morales (Vázquez Boo, 1882).

Pero tuvieron que pasar muchos años hasta que estas ideas y algunas afirmaciones de otros autores, como Menéndez Pelayo cuajaran en la idea de considerar a José María de Pereda como un novelista europeo.

La temprana muerte de Anthony H. Clarke, que llevaba años redactando un volumen que se hubiera titulado *Pereda, novelista europeo*, nos ha privado del conocimiento de las relaciones literarias del autor con las novelas europeas, aunque el propio Clarke sí publicó investigaciones parciales sobre el asunto que citamos en la bibliografía.

El localismo o regionalismo de las obras de Pereda pudo ser la causa de la ceguera de un sector de la crítica para ver las innegables relaciones del novelista con la literatura europea de su tiempo. Por otro lado, los juicios de Menéndez Pelayo, que insistían en la consideración de Pereda como un artista de inspiración, de temperamento romántico, regional y genial, lo alejaron de su ponderación como lector y como autor consciente y decidido a las innovaciones novelescas.

Teniendo en cuenta esa segunda manera de concebir el quehacer narrativo de Pereda, su capacidad y juicio lector y la presentación de su figura como la de un escritor reflexivo y consciente se han escrito trabajos recientes (Rodríguez Gutiérrez, 2006: 231-259) que han intentado demostrar la parcialidad de los argumentos de Menéndez Pelayo sobre la obra de Pereda.

No podemos obviar tampoco el hecho de que en la biblioteca personal del escritor se atesoraran muchos volúmenes de novelas europeas: Manzoni, Daudet, Víctor Hugo o Edgar Allan Poe estaban entre los escritores que leía Pereda y aunque, desgraciadamente, no disponemos de listados fehacientes de los fondos bibliográficos que esta biblioteca guardaba, sí tenemos datos fragmentarios que demuestran que Pereda leía mucha novela europea.

También contamos con testimonios indirectos, de la prensa contemporánea, como los *Apuntes para la biografía de Pereda* publicados en *El Diario Montañés* en 1906, con motivo de la muerte del novelista, en los que se dan como ciertas algunas afirmaciones interesantes para la tesis que aquí pretendemos esbozar: Pereda sabía francés, había estado viviendo en París en el año 1864, un tiempo en el que estuvo devorando novelas, acudiendo al teatro y empapándose de la cultura francesa (*Apuntes*, 1906: 5). Señala este texto que estoy parafraseando que en la nómina de sus escritores predilectos estaban Moratín, Manzoni, Dickens y Daudet (*Apuntes*, 1906: 23).

La idea de que Pereda buscó durante toda su carrera literaria un camino narrativo propio, el énfasis en su capacidad como lector de la novela europea y finalmente, los estudios comparatistas que han abordado las relaciones temáticas y textuales entre sus relatos y las obras de Eça de Queiroz, Hardy o Mistral, estudios realizados por Luque (1970) y fundamentalmente por Anthony H. Clarke (1984, 1994, 2006 y 2012) nos ponen en el camino de considerar a Pereda como el

novelista rural español del siglo XIX, que representaría la corriente de novela rural europea en nuestro país.

Respecto a la novela *El sabor de la tierruca*, Clarke explicó con detalle en un trabajo de 1994 sus puntos de contacto con *Mireya* de Mistral, cuya traducción al español seguramente conoció Pereda. Centra el crítico inglés las semejanzas en la recurrente presencia de elementos grecolatinos en ambas obras, en la aparición de una bruja que determina sustancialmente la trama, y, sobre todo, en el escenario que plantean ambas novelas, una región remota, cuyo tiempo está marcado por el decurso de las estaciones y cuyas figuras son artesanos o campesinos con un modo de hablar que debe recrearse literariamente (Clarke, 1994: 224). En definitiva, son en los dos casos himnos a lo diferente, a un mundo que se pierde, aquel "realismo notarial" de Pereda al que se refería Laureano Bonet, uno de los grandes intérpretes, estudiosos y críticos de la obra del novelista de Polanco.

Asimismo Clarke desarrolló un argumentario, fundado en el análisis textual, en el que relacionaba la novela *I promessi sposi* de Manzoni con *El sabor*, bajo el marbete de "novela meteorológica", es decir, integrada por una serie de textos en los que los elementos climatológicos cobran un gran protagonismo, como sucede también en otras novelas rurales europeas, como *Lejos del mundanal ruido* de Thomas Hardy (1874).

Aludía el profesor Clarke en un trabajo de 2012 titulado significativamente *Pereda, novelista europeo* a algunas novelas y novelistas europeos que escribieron novelas rurales y que tuvieron su eco en narradores españoles. Entre ellos señalaba la importancia de Daudet en la narrativa de Pereda, un aspecto que habían puesto de manifiesto críticos contemporáneos a Pereda como Luis Alfonso y que también habían señalado entre otros Hanna Lynch, o Laureano Bonet en su edición de *Peñas arriba*, tomando el dato de las cartas entre Pereda y Narcís Oller recogidas por M. Bensoussan:

> Mil enhorabuenas por la confirmación de la noticia que yo tenía de la carta-prólogo de Zola a su Papallona traducida al francés; y crea V. que si no leo con gran afición a este famoso novelista no es por escrúpulos de conciencia católica ni política, sino porque no puedo digerir su naturalismo desconsolador y antipático. Cuestión de temperamento. En cambio, Daudet me enamora (Bensoussan, 1970: 163).

Con esta base, con la consulta de algunos datos biográficos y con el estudio de una obra de Daudet, *Cartas desde mi molino*, en cotejo con *El sabor*, queremos hacer notar en las siguientes páginas ese carácter europeo del novelista ejemplificándolo en la relación entre la obra de Daudet y la de Pereda.

Confluyen ambas en el protagonismo que confieren a la pintura del lugar, el pequeño pueblo montañés de Cumbrales en Pereda, y la Provenza en la colección de veinticuatro relatos de carácter epistolar que conforman *Cartas desde mi molino* de Daudet, publicados en diversos periódicos a partir de 1866 y agrupados en un volumen en 1869.

Dejando al margen las evidentes diferencias de género, el primer elemento que llama la atención si leemos ambos textos con un afán comparatista es la presencia en ellos de una fuerte oposición entre el mundo cortesano, madrileño o parisino, según el caso, cargado de connotaciones negativas, y el idílico y apacible mundo rural que ofrece multitud de sensaciones placenteras desplegadas escrupulosamente ante el lector por los dos narradores. Se trata en ambos casos de recreaciones modernas del viejo tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, recurrente en el caso de Pereda, tal como ha estudiado en varios trabajos González Herrán (1992,1998 y 2021) y pendular en el de Daudet, puesto que en las *Cartas* encontramos junto con la visión idílica de la Provenza textos que revelan la añoranza de un París recordado desde el campo. La Provenza o la Montaña ofrecen a los dos autores un refugio y no en vano se repite en sus textos el término "rincón" con todas las connotaciones de claustro materno que implica. Así, Daudet en una de estas cartas escribe:

> Y ahora, ¿cómo queréis que eche de menos vuestro París ruidoso y obscuro? ¡Estoy también en mi molino! Este es el rinconcito que yo buscaba, un rinconcito aromático y cálido, a mil leguas de los periódicos, de los coches de alquiler, de la niebla. ¡Y cuántas cosas bonitas en torno mío! No hace más de una semana que estoy aquí instalado, y tengo llena ya la cabeza de impresiones y recuerdos (Daudet, 1999: 8).

Igualmente, el narrador perediano se embelesa ante las bellezas del paisaje de la aldea vista por sus personajes:

> Entraron en el cierro sin hablar palabra, y con el mismo silencio llegaron al punto más alto de él...y allí se sentaron *subter viridi fronde*, quedando ante su vista el panorama de Cumbrales y lo mejor de su vega. Llenóse Pablo los ojos de aquel hermoso espectáculo y el pecho de aquellos aires puros y fragantes, y no dejó Nisco de dar pruebas de que también sabía sentir la hermosura de la naturaleza (Pereda, 1992: 166).

La justificación del relato como memoria literaria de un mundo que está desapareciendo o en trance de desaparición es común también a ambas obras. Se han reiterado en este sentido las palabras finales de *El sabor* y pueden parangonarse con el proemio de las *Cartas* de Daudet. En este último texto, con el artificio narrativo de reproducir el documento notarial de venta del molino de Tissot a Daudet, venta que nunca llegó a producirse realmente, se recoge una descripción de ese molino en la que es pintado como un testigo de un tiempo pasado, de una tradición ya desaparecida.

Unida a esa exaltación del mundo aldeano encontramos la recreación bucólica de la naturaleza, especialmente patente en las páginas que los dos autores dedican a describir plástica, sensorial y hasta podríamos decir que líricamente a los rebaños, que bajo la atenta y regocijada mirada de los aldeanos se despliegan ante los ojos del lector. De un modo similar a aquellos pasajes en los que Pereda recreaba el inicio de la derrota y el desfile regocijado del ganado escribe Daudet:

> Habéis de saber que en Provenza es costumbre enviar el ganado a los Alpes cuando llegan los calores. [...] luego, al primer frescor del otoño, vuelta a bajar a la masía, y vuelta a rumiar burguésmente los grises altozanos que aromatiza el romero [...] y allá abajo, en lontananza, veíamos avanzar el rebaño entre un grandísimo nimbo de polvo. [...] Los viejos moruecos vienen a vanguardia, con los cuernos hacia delante y aspecto montaraz; detrás, el grueso de los cameros, las ovejas un poco cansadas y los corderos entre las patas de sus madres, las mulas con perendengues rojos, llevando en serones los lechales de un día, a quienes mecen al andar; después los perros, chorreando de sudor y con la lengua colgante hasta el suelo, y dos grandísimos tunos de rabadanes envueltos en mantas encamadas, que les caen a modo de capas hasta los talones (Daudet, 1999: 7-8).

Y junto con ese ambiente bucólico aparece reiteradamente en los dos escritores el ingrediente costumbrista, del que vamos a destacar tres aspectos también comunes en ambas obras: la atención a determinados elementos naturales, el empleo del registro lingüístico de los aldeanos y la introducción de escenas costumbristas y de aspectos de la tradición oral en el discurso literario.

En cuanto a la atención a ciertos elementos naturales, en este caso climatológicos, se concreta en el protagonismo que en *El sabor* y en las *Cartas* tiene el viento, el Mistral en el caso de Daudet y el ábrego en Pereda. Prueba de ello es que Pereda dedica íntegramente el capítulo de la novela titulado "Entreacto ruidoso" a este asunto y el de Nimes incluye varios párrafos dedicados al Mistral en algunas cartas, especialmente *Camargue* y *El faro de las sanguinarias*. A ambos escritores les interesa detenerse en la descripción de este fenómeno fundamentalmente porque estos vientos son característicos, es decir, típicos, de sus regiones y por tanto son elementos diferenciales de las mismas respecto a otras y porque configuran también un paisaje determinado sobre el que planean como arrolladoras fuerzas, fuerzas que condicionan el modo de vida de las gentes que han de sufrirlos. Veamos dos de los párrafos en los que los céfiros despliegan su fuerza. El escrito por Daudet es el siguiente:

> El mistral estaba iracundo, y el estrépito de sus grandes silbidos me tuvo despierto hasta el amanecer. El molino entero crujía, balanceando pesadamente sus aspas mutiladas, que resonaban con el cierzo como el aparejo de un buque. De su destruida techumbre escapábanse las tejas. En lontananza, los pinos apretados que cubrían la colina se agitaban zumbando entre tinieblas (Daudet, 1999: 35).

En un tono parecido, el texto del narrador perediano se recrea en la descripción de los estragos del Sur en las casucas de la aldea:

> Comenzó la batalla ¡Qué estruendo! [...] ¡qué empuje! [...] ¡qué acometidas aquéllas! Algunas chimeneas vacilaron, y más de un alero crujió, soltando la carcoma de vejez al choque de la furia; las puertas más firmes lanzaban gritos de agonía (Pereda, 1992: 243).

En cuanto a la introducción del registro lingüístico popular en ambos textos literarios, Daudet reproduce jugosos diálogos de aldeanos salpicados de frases malsonantes y muletillas en varios de sus textos, como *La diligencia de Beaucarie* o *Las estrellas* e incluso recoge en cursiva algunos provenzalismos relativos a elementos gastronómicos o etnográficos. El narrador perediano, en un acierto literario subrayado ya desde el prólogo a la primera edición de *El sabor* por Galdós, da un paso más y realiza una recreación del habla popular aldeana, un pastiche de formas dialectales, léxico montañés y vulgarismos con el que hace expresarse a los rústicos de Cumbrales.

El tercer elemento costumbrista común es la introducción de recursos orales procedentes de la tradición. Estas fuentes orales son una de las bases del particular realismo de ambos, a la vez que proporcionan a sus obras un barniz costumbrista cercano a lo etnográfico. Como ejemplos en los textos daudetianos, podemos señalar la recopilación de sucedidos y anécdotas relatadas de padres a hijos en el discurso narrativo, las referencias a leyendas populares o los enlaces entre los cuentos tradicionales y el discurso narrativo, tal como sucede en los cuentos de la tradición oral y el entramado narrativo en Pereda, quien además de utilizar los recursos anteriormente citados, llega a incrustar un cuento popular narrado en el sociolecto aldeano en el texto de su novela. Se trata de *El zonchero codicioso*, fábula moralizante sobre los desmedidos afanes de ascenso social narrada por la bruja Rámila a Nisco a la que nos hemos referido en páginas anteriores.

Respecto a la recreación de escenas costumbristas, en otros capítulos hemos detallado la pintura en la novela de Pereda de faenas agrícolas o ganaderas como la deshoja, la magosta o la derrota, juegos populares y fiestas recreadas en *El sabor*. De igual modo, el texto de Daudet titulado *El poeta Mistral* que relata la visita del escritor al que consideraba su maestro, Fréderic Mistral, se enmarca en la escena costumbrista de la fiesta aldeana:

> Precisamente, hoy es la fiesta de Maillane. Tenemos la música de Aviñón, toros, procesión, farándula; esto será magnífico... Mi madre va a volver de misa, almorzaremos y luego izas! Nos vamos a ver cómo bailan las mozas guapas (Daudet, 1992: 85).

Siguiendo este anunciado programa, el texto recrea el ambiente festivo, desde la alborada amenizada con tamboril y pífano que vienen a dar los mozos al poeta-concejal, hasta las opíparas viandas que degustan los dos escritores, comidas copiosas que recuerdan aquel convite aldeano descrito por el narrador de Polanco en el artículo *Arroz y gallo muerto*:

> ¡Santo Dios, qué hermosa comida tuve aquella mañana! Un trozo de cabrito asado, queso de monte, mostillo, higos, uvas moscateles; todo ello rociado con ese magnífico Chateauneuf de los Papas, de un color rojo tan precioso en los vasos! (Daudet, 1992: 89).

Como colofón, la procesión y la misa descritas a través de pinceladas, pero con mucha insistencia en los detalles cromáticos, y como ocurría en Pereda haciéndose hincapié en el pintoresquismo localista:

> Durante una hora fue aquello un interminable desfile de penitentes con capirotes, penitentes blancos, penitentes azules, penitentes grises, cofradías de muchachas con velo, estandartes rojos con flores de oro, grandes santos de madera desdorados y conducidos en cuatro hombros, santas de loza coloridas como ídolos, con grandes ramos en la mano, capas de coro, incensarios, doseles de terciopelo verde, crucifijos rodeados de seda blanca (Daudet, 1999: 91).

El cotejo textual entre este texto de Daudet y el de la novela a la que estamos dedicando este estudio, los anteriores trabajos de Anthony H. Clarke y las evidencias del conocimiento de Pereda de la novela europea, apuntalan la hipótesis de que el novelista quiso optar por un planteamiento narrativo diferente del modelo de novela urbana de personaje que tuvo mayor fortuna en su época, el de la novela rural. La miopía de la crítica contemporánea y la ausencia de un estudio global sobre este aspecto no debe hacernos perder la perspectiva; los análisis señalados apuntan inequívocamente al deseo del novelista de crear un modelo propio.

# Conclusiones

En la novela *El sabor de la tierruca* (1882), José María de Pereda inicia un modelo literario —el de la novela rural regional— cuyos presupuestos teóricos indicará, aunque de modo un tanto vago, en algunos de los pocos documentos estéticos en los que trata sobre su quehacer artístico: el *Discurso* que pronunció como Mantenedor de los Juegos Florales en Barcelona en mayo de 1892 y el de su ingreso en la Real Academia Española en 1897.

Sin embargo, aunque la explicitación teórica de este canon literario no se produce hasta los años noventa del siglo XIX, el autor de *Peñas arriba* llevaba más de una década ensayando las fórmulas narrativas que habrían de dar lugar a ese modelo. Incluso podemos rastrear los presupuestos teóricos del mismo en varios documentos que resultan particularmente esclarecedores en el caso del escritor de Polanco, como las cartas que dirige a sus amigos en las que da cuenta de su labor literaria, las aclaraciones metanarrativas que apostillan sus discursos novelescos y, particularmente, las opiniones de la crítica contemporánea al escritor.

Los documentos relacionados con *El sabor de la tierruca* y el propio texto de esta novela marcan el inicio de un nuevo modo de escribir en Pereda, tras sus inicios literarios fallidos como autor dramático, su dedicación a la prensa combativa de tipo político, los primeros libros costumbristas, los inicios como narrador en fórmulas de novela corta como *Bocetos al temple* (1876) y de narraciones ya más extensas como *El buey suelto* (1879) y las denominadas novelas de tesis, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), novela política en la que se han detenido estudios recientes como los de Ignacio Javier López (2020), y *De tal palo, tal astilla* (1880), una novela de tesis religiosa.

Es indudable que el concepto que *a posteriori* esbozaría Pereda teóricamente sobre la novela rural regional estaba implícito en el texto de *El sabor*, narración que cumple todas las características de este

modelo literario que encuentra en el autor de *Sotileza* a uno de sus más insignes cultivadores.

El propio novelista señalaba que la característica más relevante del paradigma narrativo que defendía, la novela regional, era el desarrollo de los relatos en una región. Como señalaba en su *Discurso de Ingreso en la RAE* este tipo de narraciones presentaban un asunto que:

> se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella [...]; se nutre de amor al terruño natal, a sus leyes, usos y buenas costumbres [...]; a sus consejas y baladas, al aroma de sus campos, a los frutos de sus mieses, á las brisas de sus estíos, a las fogatas de sus inviernos; a la mar de sus costas, a los montes de sus fronteras; y como compendio y suma de todo ello, al hogar en que se ha nacido y se espera morir (Pereda, 1897: 108).

En definitiva, desarrollaba la idea de que la ambientación de los relatos que se calificasen como regionales debía ser por fuerza una determinada región o comarca española, de cuyas particularidades y peculiaridades pintorescas, tanto en paisaje como en costumbres, se convertía en fotógrafo el novelista.

Pero, además, Pereda indicaba que los asuntos costumbristas y paisajísticos habían de entrar en la novela no únicamente como elementos decorativos o ambientadores, sino que tenían que ser parte sustancial de la narración. Quedaban claros pues algunos de los elementos esenciales que habían de integrar una novela regional: un escenario preferentemente rural, o al menos provinciano, en ocasiones fuertemente idealizado hasta llegar al bucolismo, pero en otras presentado de un modo realista con sus ribetes irónicos y degradantes, un punto de vista retratístico mediante el cual el novelista se convertía en un testigo de excepción de hechos, personajes o lugares pintorescamente diferenciadores, descritos en la obra para dar color local a la misma, y un interés por diluir la trama argumental en esa pintura de ambientes, interés que fue determinante en la proliferación de escenas costumbristas dentro de las novelas de este autor.

Plenamente ejemplificadora de todos estos aspectos es *El sabor*, que desde su génesis se concibe como una simple pintura de la vida cotidiana en un pequeño pueblo montañés. La realización del

proyecto que Pereda tenía fijado coincide con las intenciones iniciales de hacer una novela sin tendencia que pinte su pueblo natal, ya que efectivamente, como hemos ido señalando en esta monografía, el asunto de esta obra no es otro que la citada pintura de la vida en la aldea de Cumbrales, pintura salpicada con algunos conflictos narrativos de naturaleza diversa, como los amorosos y los políticos.

Si Pereda tuvo que salir al paso y defender su modelo narrativo en su *Discurso de Ingreso en la RAE* es porque era consciente de que, pese al éxito de sus obras, no estaba siendo bien comprendido por la crítica.

Los defensores contemporáneos de la calidad de este relato de Pereda incidían en que el localismo, la pintura de lo rural y el deseo de retratar ambientes y cuadros diferenciadores y pintorescos eran las principales cualidades positivas del texto. Así lo esgrimían Miquel y Badía, Juan Talero y Ortega Munilla entre otros, y, sobre todo, Menéndez Pelayo.

Pero todas estas supuestas "virtudes" narrativas de *El sabor* remitían insistentemente para describir y elogiar la novela a términos como cuadros, atmósfera, pintura episódica, falta de solidez en la trama y el argumento y en definitiva, estaban planteando de modo implícito que el relato era una suerte de "novela fallida", excelentemente escrita, con un planteamiento lingüístico de recreación del habla popular muy certero, tal como subrayó ya el propio Galdós en el prólogo, con estupendas descripciones del entorno natural, y pintoresco costumbrismo, pero que no constituía en sí misma una novela acertadamente construida.

Y aunque Montesinos en 1969 fue uno de los primeros que consideró que la aparente falta de unidad de la novela tal vez no fuera un defecto orgánico del texto, sino un deliberado propósito del autor, la crítica no ha afrontado rigurosamente la consecuencia de ese propósito, a saber, que Pereda quiso hacer un tipo de novela distinta, la novela rural. Y que, en ese afán, la creación de un subgénero narrativo, los supuestos defectos de falta de trabazón argumental y protagonismo del paisaje y de las escenas costumbristas frente a un argumento bien delimitado y unos personajes perfectamente construidos no eran sino los hilos del entramado que el narrador pretendía construir.

La crítica, desde el momento de la aparición de la novela, se enfrentó a la dificultad de encasillarla genéricamente. Algunos lectores/intérpretes se lamentaban de que Pereda hubiera desaprovechado

los materiales narrativos tan sugestivamente recreados, elaborando un texto que no era una buena novela, pero que sí podía haber sido una excelente recopilación de cuadros de costumbres. Eso pensaban Duque y Merino, Leopoldo Alas y Luis Alfonso entre otros, que, con los mismos argumentos con los que los críticos que alababan a Pereda, es decir, ensalzando los cuadros descritos y la pintura del paisaje, creían que no se trataba de una novela propiamente dicha.

En definitiva, la novela no fue comprendida contemporáneamente en su intención y propósito y esta incomprensión se ha perpetuado prácticamente hasta finales del siglo XX. Por diversas razones, la importancia de otras novelas posteriores del autor y el hecho de que la narrativa de Pereda dejó de leerse y de interesar a la crítica entre ellas, *El sabor* ha sido una novela escasamente conocida y poco estudiada. El rescate crítico de la obra y su reevaluación fue un empeño de Anthony H. Clarke, que editó la novela en 1992 y puso el énfasis en algunos de sus aciertos literarios, y su estela y magisterio ha sido seguido por otros críticos que han profundizado en el estudio de la obra, como Dorca, 2002 o Gutiérrez Sebastián, 2000 y 2002.

El lector del siglo XXI, experto receptor de novelas y conocedor de la diversidad de este género, está en condiciones de valorar lo que de novedoso presenta Pereda en *El sabor de la tierruca*: el mundo rural como materia literaria, los valores morales que esos modos de vida comportan, los paisajes recreados y los personajes dibujados. En definitiva, la retórica de la tradición y el mundo campesino se ofrecen al servicio de un discurso ideológico conservador, pero la ideología no resta belleza e interés a ese mundo narrado. Pereda puso al campo y a los aldeanos en el primer plano del panorama literario de su tiempo. Cíclicamente el campo pasa de moda y se abandona. Cíclicamente debemos volver a él y podemos hacerlo adentrándonos en las páginas de este excelente relato de José María de Pereda, antecedente indiscutible de la novela rural española.

# Bibliografía

## Ediciones


Pereda, José María de (1864), *Escenas montañesas, Colección de bosquejos de costumbres tomados del natural*, Prólogo de A. Trueba, Madrid, San Martín-Jubera.

Pereda, José María de (1871), *Tipos y paisajes, Segunda serie de Escenas montañesas*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.

Pereda, José María de (1882), *El sabor de la tierruca, Copias del natural*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras".

Pereda, José María de (1906), *Obras completas*, prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Tello, 1884-1906, 17 volúmenes.

Pereda, José María de (1934), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, prólogo de José María de Cossío.

Pereda, José María de (1960), *El sabor de la tierruca*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral.

Pereda, José María de (1980), *La puchera*, edición de Laureano Bonet, Madrid, Castalia.

Pereda, José María de (1992), *El sabor de la tierruca*, edición introducción y notas de A. H. Clarke, Santander, Editorial Tantín, tomo V.

Pereda, José María de (1999), *Peñas arriba*, edición e introducción de Anthony H. Clarke, Madrid, Espasa-Calpe.

Pereda, José María de (1989-2010), *Obras completas* de José María de Pereda, dirigidas por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán.


## Bibliografía


Aguinaga Alfonso, M. (1993), *Costumbrismo y narrativa breve en la obra de José María de Pereda*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela.

Aguinaga Alfonso, M. (1994), *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*, La Coruña, Gráfico Galaico.

Aguinaga Alfonso, M. (1994), *El discurso narrativo de Pereda*, Santander, Ediciones Tantín.

Aguinaga Alfonso, M. (1995), "El artículo de costumbres y el cuento literario", *Lucanor*, 13, 79-102.

Aguinaga Alfonso, M. (1995), "Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXI, 169-177.

Aguinaga Alfonso, M. (1996), *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*, 2º edición, Kassel, Edition Reichnberger.

Alborg, J.L. (1996), "José María de Pereda" en *Realismo y Naturalismo. La novela. Historia de la literatura española*, volumen V, Madrid, Editorial Gredos, 589-742.

Alfonso, L. (1882), "*El sabor de la tierruca*", *La Época. Hoja literaria de los lunes*. 10 de julio de 1882.

Allegra, G. (1980), "Pereda o el sabor de la tierra", *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 251-292.

Bauman, Z. (2017), *Retrotopía*, Barcelona, Paidós.

Becerra, E. (2020), "El futuro no era tan global como lo pintaban: relatos del regreso" en Robien Lefere y otros, *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 73-90.

Bensoussan, M. (1970), *L'Amité littéraire de José María de Pereda et de Narcis Oller à travérs les lettres de Pereda et les Memóries d'Oller*, Tesis Doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Rennes, 1970 (Copia mecanografiada que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santander).

Blanco de la Lama, A. (1992), "Los personajes femeninos en *Sotileza*", *Historias de Cantabria*, 5, 60-78.

Blanco de la Lama, A. (1995), *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de la Librería Estvdio, Colección Pronillo, número 13.

Bonet, L. (1974), *El realismo en la novela de José María de Pereda (Historia de una frustración literaria)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Barcelona, 1974, [inédita].

Bonet, L. (1975), "Asexuación e ideología en las figuras femeninas de Pereda", *Ínsula*, 342, 3.

Bonet, L. (1979), "La caricatura como deshumanización del personaje novelesco (José María de Pereda, *La puchera*, capítulo V)", en Andrés Amorós (coordinador), *El comentario de texto 3. La novela realista*, Madrid, Castalia, 97-142.

Bonet, L. (1983), "Pereda, entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña", *Literatura, regionalismo y lucha de clases, Barcelona*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 117-220.

Bonet, L. (1985), "Pereda y el Naturalismo: rastreo de una polémica con Felipe Benicio Navarro", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 159-195.

Bonet, L. (1992), "Introducción y bibliografía a "El estado de la cuestión: José María de Pereda, en la lejanía", *Ínsula*, números 547-548, (1992), 13-14.

Bonet, L. (1992), "Sonidos, imágenes, volúmenes: Pereda, entre la risa abstracta y la tentación decadentista", *Ínsula*, números 547-548, 17-20.

Bonet, L. (1997), "Hacia *Peñas arriba*. Pereda y la tierra", Anthony H. Clarke (editor), en *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 87-137.

Bonet, L. (1997), "Madre, madrastra Naturaleza: una imagen compartida entre Pardo Bazán y Pereda", en José Manuel González Herrán (editor), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memoriam Maurice Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela/Consorcio de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 41-65.

Bonet, L. (2002), "Clarín en Pereda. Pereda en Clarín. Unas cartas sobre *La Regenta*", *Leopoldo Alas "Clarín": Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, edición de Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo, Barcelona, Universitat de Barcelona, 261- 294.

Bonet, L. (2005), "José María de Pereda y el periodismo: los caminos hacia la novela", *Ínsula*, número 702, 2-3.

Bonet, L. (2006), "F. Bret Harte y J. M. de Pereda en cotejo: un experimento crítico", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 25-37.

Bonet, L. (2009), "Narcís Oller i José María de Pereda en diàleg: un text compartit", *Anuari Verdaguer*, 17, 29-62.

Bonet, L. (2011), "Dos lenguas, dos literaturas en contacto: J. M. de Pereda y Narcís Oller", en Enrique Rubio Cremades, Marisa Sotelo Vázquez, Virginia Trueba Mira, Blanca Ripoll Sintes (coordinadores), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, PPU, 67-83.

Bonet, L. (2015), "Un artículo olvidado de Alfredo Opisso en torno al discurso de J. M. de Pereda en la Academia Española" en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coordinadores), *Frutos de tu siembra: homenaje a Salvador García Castañeda*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 287-329.

Bonet, L. (2019), "Martos, Un Hijo del Pueblo y J. M. de Pereda en diálogo: el caso *Pedro Sánchez*", *Anales galdosianos*, 54, 11-30.

Cabrales Arteaga, J. M. (1994), "Pereda y el teatro. Aproximación a su obra dramática" *Revista de Literatura*, XVI, 111, 73-97.

Clarín, (Leopoldo Alas) (1882a), "Del estilo en la novela", *Arte y Letras*, 1 de noviembre de 1882.

Clarín, (Leopoldo Alas) (1882b), "*El sabor de la tierruca*, *La Diana*, 1 de septiembre de 1882.

Clarín, (Leopoldo Alas) (1882c), "Palique", *La Publicidad*, 3 de septiembre de 1882.

Clarke, A.H. (1969), *Pereda, paisajista (El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX)*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.

Clarke, A.H. (1970), "El Hero y Leandro de Pereda", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XXXXVI, 261-324.

Clarke, A. H. (1974), *Manual de bibliografía perediana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.

Clarke, A.H. (1981), "Sobre la composición de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*", en *Homenaje a Ignacio Aguilera y Santiago*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, I, 127-139.

Clarke, A. H. (1984), "El regreso a la tierra natal: *Peñas arriba* dentro de una tradición europea", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LX, 213-269.

Clarke, A. H. (1985), "*Al primer vuelo*: contribuciones al estudio de una cenicienta", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 135-158.

Clarke, A. H. (1991), "Cartas de Pereda a Laverde", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXVII, 157-270.

Clarke, A. H. (1992-1993), "Rethinking *Pedro Sánchez*: A review article", en *Homenaje a Ricardo Gullón, Anales Galdosianos*, 27-28. 201-204.

Clarke, A. H. (1994), "Del Mistral al Ábrego; Vientos provenzales en la tierruca, a la luz de una pista sugerida por Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXX, 215 -226.

Clarke, A. H. (1995), "Pereda's *Pedro Sánchez*; the Dickens Connection", en *New frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian scholarship, "Como se fue el maestro"*, For Derek W. Lomax in Memoriam, Lampeter, Edwing Mellen, 187-208.

Clarke A.H. (editor) (1997), *Peñas arriba, cien años después, Colección Estudios de Literatura y pensamiento hispánicos*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo/ Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander.

Clarke, A.H. (1997), "Marcelo entre dos ríos: el visto bueno del Nansa", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 23-42.

Clarke, A.H. (1999), "P.A. y P.B. (*Peñas arriba* and Pardo Bazán)", en Anthony H. Clarke (editor) *A. Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, University of Exeter Press, 117-135.

Clarke, A.H. (2006) "El tiempo marca el «tempo»: Pereda, Manzoni y la novela meteorológica", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 39-60.

Clarke, A.H. (2009), "Pereda en busca de la novela: El papel de (Don) Marcelino", en *Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX*, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coordinadores), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 193-214.

Clarke, A.H. (2012), "Pereda, novelista europeo: Work in progress", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coordinadores), en *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio ediciones, 241-244.

Colina Rodríguez, L. (1987), *El folklore en la obra de José María de Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.

Córdova y Oña, S. (1933), "La vida en Cumbrales", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XV, 132-143.

Cossío, J. Mª. (1933), "Universalidad y regionalismo en la obra de Pereda", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XV, 391-404.

Cossío, J. Mª. (1934), *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1934.

Chevalier, M. (1980), "Cuento folklórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán y Palacio Valdés)", *Anuario de Letras, Facultad de Filosofía y Letras*, Centro de Lingüística Hispánica, México, XVIII, 193-208.

Daudet, A., (1869), *Lettres de mon moulin. Impressions et souvenirs*, París, Hetzel.

Daudet, A., (1999), *Cartas desde mi molino*, Ediciones elaleph.com.

*Diario Montañés, El*, (1906), año V, 1 de mayo de 1906 (Número extraordinario dedicado a Pereda).

Díaz Lage, S. (2008), "Un texto olvidado de José María de Pereda, y varios problemas más", *Salina: revista de Lletres*, 22, 87-96.

Díez Cobo, R. M. (2017), "Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y en la novela neorrural española", en *Siglo XXI. Literatura y cultural españolas*, volumen 15, 13-25.

Dorca, T. (2002), "El discurso crítico de la novela regional", en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José María Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba (coordinadores), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 127-33.

Dorca, T. (2002), "Illustrating Pereda: picturesque costumbrismo in *El sabor de la tierruca*", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, 97-114.

Dorca, T. (2002), "Pereda and the closure of the roman a these: from *Don Gonzalo González de la Gonzalera* to *Peñas arriba*." *Hispanic Review*, 70.3, 355-72.

Dorca, T. (2004), "Pereda y la clausura de la novela de tesis: de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* a *Peñas arriba*", en *Volverás a la región: el cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid, lberoamericana/Vervuert, 71-88.

Dorca, T. (2006), "*Pedro Sánchez*, entre episodio nacional y episodio personal", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 61-81.

Duque y Merino, D. (1882), "*El sabor de la tierruca*", *El Día. Suplemento literario*, 7 de agosto de 1882.

Galé J. E. (1990), *El regionalismo en la obra literaria de José María Pereda*, Madrid, Pliegos.

García Castañeda, S, (1996), "Los estudios sobre José María de Pereda (1986-1996)", *Siglo Diecinueve*, 2, 7-31.

García Castañeda, S. (1985), "Pereda y el costumbrismo montañés", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 11-22.

García Castañeda, S. (1988), "*El Entremés de la Buena Gloria* (1783) de Pedro García Diego", *Anales de Literatura Española*, 6, 273-308.

García Castañeda, S. (1991), *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, colección Pronillo, número 9.

García Castañeda, S. (1992), "Del Periodismo al Costumbrismo: la obra juvenil de Pereda", *Romance Quarterly*, 39, 33-39.

García Castañeda, S. (1992), "Pereda y la prensa: unos textos juveniles olvidados", *Ínsula*, números 547-548, 22-23.

García Castañeda, S. (1995), "Pereda y Hannah Lynch o la pequeña historia de un malentendido", *Siglo Diecinueve*, 1, 139-157.

García Castañeda, S. (1997), "El viaje en la obra de Pereda: El caso de *Peñas arriba*", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 139-156.

García Castañeda, S. (1999), "La obra teatral de Pereda", *Salina*, 13, 81-88.

García Castañeda, S. (2000), "La primera empresa periodística de Pereda*: El Tío Cayetano* de 1858-1859", en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, volumen II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 645-656.

García Castañeda, S. (2000), "La tradición costumbrista en Cantabria: la mar, la ciudad y el campo", *Ínsula*, 637, 11-13.

García Castañeda, S. (2000), "El Santander de 1887 visto por Sinesio Delgado y siete cartas de Pereda", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXVI, 539-561.

García Castañeda, S. (2000-2001), "Las reminiscencias de Pereda", *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 14 85-96. Serie monográfica, número 4: Memorias y Autobiografias, edición de María Ángeles Ayala Aracil.

García Castañeda, S. (2003), "Amós de Escalante, Pereda y la cultura literaria de Cantabria en el siglo XIX", en *En el Centenario de Amós de Escalante*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria.

García Castañeda, S. (2004), "La obra teatral de Pereda, Un hombre de bien", *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore* di Rinaldo Froldi, Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (editores), Alessandria, Edizioni dell' Orso, I, 539-546.

García Castañeda, S. (2004), *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

García Castañeda, S. (2005), "El «cervantismo» de Pereda y la crítica esotérica del Quijote", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXI,119-173.

García Castañeda, S. (2005), "Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decimonónico", *Anales de Literatura Española*, 18, 181-199.

García Castañeda, S. (2006), "Regionalismo y resquemores: Pereda y la «Fiesta Montañesa»", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 107-120.

García Castañeda, S. (2017), "Pereda traducido: la traducción francesa de *Sotileza*", en *La literatura española en Europa, 1850-1914*, Ana María Freire López, Ana Isabel Ballesteros Dorado (coordinadoras), Madrid, UNED, 215-231.

García Castañeda, S. (2019), "La presencia de Pereda en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XCV, 299-356.

García Castañeda, S., (2020), "Entre escajos y flores: Pereda, lector de Galdós", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XCVI, 225-265.

García González, F. (1977-1978), "José María de Pereda y el dialecto montañés", *Archivum*, Universidad de Oviedo, XXVII-XXVIII, 435-484.

González Herrán, J. M. (1977), "La técnica narrativa de José María de Pereda. *Nubes de estío*, novela de perspectivas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LIII, 357-381.

González Herrán, J. M. (1981), "A propósito de unas cartas de José María de Pereda a José Yxart", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LVII, 398-403.

González Herrán, J. M. (1981), "*Sotileza* y *Peñas arriba*: su significado en el conjunto de la obra de José María de Pereda", en *Homenaje a Ignacio Aguilera y Santiago*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 143-156.

González Herrán, J. M. (1983), "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LIX, 259-287.

González Herrán, J. M. (1983), *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, Colección Pronillo, número 6.

González Herrán, J. M. (1985), "Pereda y el fin de siglo (Entre Modernismo y 98)", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 223-259.

González Herrán, J. M. (1985), "Pereda y Galicia", *Libredón,* Centro Gallego de Cantabria, 37-43.

González Herrán, J. M. (1986), "Rosalía y Pereda costumbristas: El cadiceño y El jándalo", *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Santiago de Compostela*, Consello da Cultura Galega e Universidad, 435-447.

González Herrán, J. M. (1992), "Pereda y la novela regional", *Ínsula*, 547-548, 35-36.

González Herrán, J. M. (1997), "«Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)...»: Pereda: *Peñas arriba*", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 63-86.

González Herrán, J. M. (1998), "José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional", en Víctor García de la Concha (director de la obra) y Leonardo Romero Tobar (coordinador del volumen), en *Historia de la literatura española*, siglo XIX, II, Madrid, Espasa-Calpe, 436-456.

González Herrán, J. M. (1999), "Pereda, entre el costumbrismo y la novela regional", en *Actas del I Encuentro de Historia de Cantabria (16 al 19 de diciembre de 1996)*, Universidad de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, II, 949-961.

González Herrán, J. M. (2006), "Los libros barceloneses de José María de Pereda", en *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Monográfico 7 de Barcelona. Metrópolis Mediterrania, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 35-44.

González Herrán, J. M. (2012), "El Santander de Pereda: "*Sotileza*" (1885) y "Nubes de estío" (1891)", *Anales de literatura española*, 24, 111-124.

González Herrán, J. M. (2012),"Marcelino Menéndez Pelayo y el regionalismo literario montañés", *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*,17, 73-84.

González Herrán, J. M. (2021), "Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierruca* (1882) de José María de Pereda", en Santiago Díaz Lage, Raquel

Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintans y Borja Rodríguez Gutiérrez (editores), *Et amicitia et magisterio. Estudios en honor de José Manuel González Herrán,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 832-852.

Guibernau, M. (2017), *Identidad. Pertenencia, solidaridad y libertad en las sociedades modernas*, Madrid, Trotta.

Gullón, G. (1997), "La aportación de la narrativa de José María de Pereda a la cultura española", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 157-169.

Gullón, R. (1944), *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional.

Gutiérrez Sebastián, R. (1997), "Los elementos teatrales en *El buey suelto...* y *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda", *Siglo Diecinueve*, 3, 39-52.

Gutiérrez Sebastián, R. (1998), "La imagen de Madrid en las primeras narraciones de José María de Pereda", en *Ciudades vivas, ciudades muertas. Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*, Medina del Campo, Universitas Castellae, 135- 147.

Gutiérrez Sebastián, R. (1999), "El Patriarcalismo perediano como forma peculiar de regeneracionismo", *Altamira*, Santander, LIV. 125-139.

Gutiérrez Sebastián, R. (2000), "Hidalgos frente a caciques: el Regeneracionismo *avant la lettre* de la primera narrativa perediana", *Literatura Modernista y Tiempo del 98*, Universidad de Santiago de Compostela, 403- 414.

Gutiérrez Sebastián, R. (2000), "Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca* de Pereda", *Salina, Revista de Lletres*, 14, 127-136.

Gutiérrez Sebastián, R. (2000), *Entre el costumbrismo y la novela regional: El sabor de la tierruca de José María de Pereda*, Santander, UNED, Centro Asociado de Cantabria.

Gutiérrez Sebastián, R. (2002), *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa de Pereda (1876-1882)*, Santander, Ayuntamiento de Santander, Colección Pronillo, número 20.

Gutiérrez Sebastián, R. (2002), "Hacia el modelo de novela regional: *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda", en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José María Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba (coordinadores), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, PPU, Barcelona, 243-251.

Gutiérrez Sebastián, R. (2006), "Las necrológicas de Pereda en 1906", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 121-149.

Gutiérrez Sebastián, R. (2008a), "Pereda, novelista ilustrado", *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, 14, 197-224.

Gutiérrez Sebastián, R. (2008b), "Referencias pictóricas en *Peñas arriba* de Pereda", en Jean-François Botrel, Marisa Sotelo Vázquez y Enrique Rubio

Cremades (editores), *La literatura española del siglo XIX y las artes*, PPU, Barcelona, 229-241.

Gutiérrez Sebastián, R. (2011a), "Ecos de Daudet en Pereda", en Enrique Rubio Cremades, Marisa Sotelo Vázquez, Virginia Trueba Mira, Blanca Ripoll Sintes (coordinadores), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona, PPU, 225-234.

Gutiérrez Sebastián, R. (2011b), "José María de Pereda y la construcción de una imagen", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 772, 13-15.

Gutiérrez Sebastián, R. (2011c), "Una edición ilustrada de *Las brujas* de José María de Pereda" en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez y (coordinadores), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 361-372.

Gutiérrez Sebastián, R. (2012a), "El primer problema. Política en la narrativa de José María de Pereda", *Crítica hispánica*, 34, 1, 149-168.

Gutiérrez Sebastián, R. (2012b), "*El sabor de la tierruca* de José María de Pereda y Apeles Mestres (1882)", en *Literatura, imagen: La "Biblioteca Arte y Letras*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 83-90.

Gutiérrez Sebastián, R. (2012c), "Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda", *Anales de literatura española*, 24, 125-140.

Gutiérrez Sebastián, R. (2013a), "Pereda y el cuento popular: el costumbrismo y la reinvención de la tradición oral", en Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues, Marisa Sotelo Vázquez (coordinadores), *Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 81-94.

Gutiérrez Sebastián, R, (2013b), Los "tribunos de la igualdad": la imagen de los liberales en los artículos periodísticos de Pereda", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 19, 215-232.

Gutiérrez Sebastián, R., (2014), "Liberales de antaño en los escritos de Pereda: de la prensa a la ficción narrativa", en Jorge Urrutia Gómez y Dolores Thion Soriano-Mollá (editores), *De esclavo a servidor: Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 113-122.

Gutiérrez Sebastián, R. (2015), "Gente de ciencia. La imagen de los médicos en las novelas de Pereda", en Solange Hibbs-Lissorgues, Carole Fillière (editoras), *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 359-371.

Gutiérrez Sebastián, R. (2019a), "José María de Pereda y sus obras ilustradas", en Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll, Borja Rodríguez Gutiérrez (editores), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria-Servizo de Publicacions de la Universidad de Santiago, 51-66.

Gutiérrez Sebastián, R. (2019b), "La estirpe costumbrista. Personajes y tipos en *Los hombres de pro* de José María de Pereda", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 25, 345-368.

Gutiérrez Sebastián, R. (2020a), "Un caso de transposición intermedial. De la novela corta de José María de Pereda a la ficción televisiva en *Hora once*", *Revista 2i: Estudos de identidade e intermedialidade*, volumen 2, número 1, 153-161.

Gutiérrez Sebastián, R. (2020b), "Costumbrismo literario y etnografía: el caso de las marzas", *Anales de literatura española*, número 33, 89-102.

Huidobro, E. de (1907), *Palabras, giros y bellezas del lenguaje popular de la Montaña, elevado por Pereda a la dignidad de lenguaje clásico español*, Santander, Imprenta La Propaganda Católica.

Landa, S. (1882), "Bibliografía. *El sabor de la tierruca*", *La Voz Montañesa*, 4 de julio de 1882.

Le Bouill, J. (1980), *Les tableaux de moers et les romans ruraux de José María de Pereda.(Recherches sur les rélations entre le littéraire et le social dans l'Espagne de la secondé moité du siécle XIX è siécle)*, Thése pour le Doctorat d'Etat présentée à l'Université de Bordeaux III, Institut d'Etudes Ibériques e Ibéro-Americaines, 1980, (inédita) 3 tomos.

Liniers, S. de (1882), "*El sabor de la tierruca*", *El Diario de Murcia*, 26 de julio de 1882.

Litvak, L. (1986), "Geología y metafísica: las montañas en *Peñas arriba* de Pereda", *Anales Galdosianos*, XXI, 231-243.

Litvak, L. (1992), "El paisaje en la obra de Pereda", *Ínsula*, números 547-548, 14-16.

López de Abiada, J. M. (1985), "Las hablas locales montañesas en la obra de Pereda: invención, falseamiento, arquetipos, estereotipos y pseudopopularismo al servicio de la ideología", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 197-221.

López de Abiada, J. M. (1986), "Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: Del regionalismo provinciano al paternalismo localista", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXII, 163-186.

López de Abiada, J. M. (1997) "*Agrum manibus suis colebat*. Imágenes del protagonista y conceptos de Regeneracionismo en *Peñas arriba*", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 231-242.

López de Abiada, J. M. (2006), "La ecofilia del Sordo de Provedaño, personaje menor de *Peñas arriba*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 151-163.

Luque de Pérez, C. (1970), *Paralelismos y divergencias en la novelística de Pereda y Hardy*, Madrid, Porrúa.

Lynch, H. (1896), "Pereda, the Spanish novelist", *The Contemporary Review*, LXIX, New York, Leonard Scott Publication Company, 218-232.

Madariaga de la Campa, B. (1984), *Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós: ejemplo de una amistad*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio.

Madariaga de la Campa, B. (1985), "Ficción y realidad en la obra costumbrista de Pereda", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (editores), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 23-45.

Madariaga de la Campa, B. (1986), *Crónica del regionalismo en Cantabria*, Santander, Tantín.

Madariaga de la Campa, B. (1991), *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio.

Madariaga de la Campa, B. (2018), "La Biblioteca de José María de Pereda", *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 34, 51-69.

Maza Solano, T. (1949), "Temas del folklore montañés. El folklore en la obra de Pereda", *Altamira*, Santander, I-III, 174-183.

Menéndez Pelayo, M. (1882), "Bibliografía. *El sabor de la tierruca*", *La Ilustración española y americana*, 8 de agosto de 1882.

Menéndez Pelayo, M., Pereda, J. M. y Pérez Galdós, B. (1897), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas el 7 y el 21 de febrero de 1897*, Madrid, Tello.

Menéndez Pidal, R. (1933), "Un inédito de Pereda. Observaciones sobre el lenguaje popular de la Montaña.", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XV, 144-155.

Miller, S. (1988), "Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XIV, (1988), 223-251.

Miquel y Badía, F. (1882), "*El sabor de la tierruca*", *Diario de Barcelona*, 15 de julio de 1882.

Miralles, E. (1997), "Pereda y los nacionalismos (regionalismos) peninsulares", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 197-229.

Molino, Sergio del (2016), *La España vacía*, Madrid, Turner.

Montesinos, J. F. (1969), *Pereda o la novela idilio*, Madrid, editorial Castalia.

Obeso Piñeiro, Mª. Á. (1963), *El habla de la Montaña a través de la obra de Pereda*, Tesis de Licenciatura, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1963.

Oleza, J. (1976), *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello.

Oller, N. (1962), *Memòries literàries. Historia dels meus llibres*, Barcelona, Aedos.

Ortega Munilla, J., "Novelas" en *Los lunes de El Imparcial*, 26 de junio de 1882.

Ortega, S. (1964), "Cartas a Galdós", *Revista de Occidente*, Madrid, 37-206.

Ortiz de la Torre, E. (1933), "La arquitectura regional en la obra de Pereda", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, XV, 63-78.

Ortiz de la Torre, E. (1934), "La etnografía en la obra de Pereda", *Altamira*, Santander, I, 11-43.

Pageux, D. (1980), "Sur quelques "retours à la nature" dans la litterature espagnole fin de siècle", *Romantisme*, 30, 49-60.

Patttison, W.T. (1965), "¿Pereda, naturalista a pesar suyo?", en *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 63-83.

Pavía, M.N. (1952), "Hechicería en la Montaña (según "Las brujas" de Pereda)", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VII, 113-121.

Penny, R. (1970), *El habla pasiega: ensayos de dialectología montañesa*, Londres, Támesis Book.

Penny, R. (1980), "El dialectalismo en *Peñas arriba*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LVI, 377-386.

Penny, R. J. (1978), *Estudio estructural del habla de Tudanca*, Tubingen, Max Niemayer Verlag.

Pérez Gutiérrez, F. (2006), "El costumbrismo como motivo de desprecio: (a propósito de Pereda)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 209-229.

Requés Velasco, P. (1997), "Los espacios geoliterarios: a propósito de la novela *Peñas arriba*", en Anthony H. Clarke (editor), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 171-195.

Rodríguez Gutiérrez, B. (2006), "La sinfonía de la tierruca. Construcción musical de una novela regional", *Siglo Diecinueve. Literatura hispánica*, 12, 53-65.

Rodríguez Gutiérrez, B. (2006), "Menéndez Pelayo y la creación del mito de "Pereda", el genio natural", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, LXXXII, 231-259.

Santiáñez-Tió, N., (1995), "La dimensión intertextual de *Pedro Sánchez*, notas sobre la fortuna intertextual de Balzac y Víctor Hugo en España", en *Romanische Forschungen,* Vieljahresschrift fura romanische Sprachen und Literaturen Herausgegeben von Wido Hempel 107, Band, Heft 3/4, 343-367.

Santiáñez-Tió, N. (2006), "La poética del horizonte. Espacio, escritura y campo literario en las novelas de José María de Pereda", *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, año 7, número 7, 83-116.

Servén Díez, C. (1994), "La novela de Pereda y la construcción del nuevo rico en la ficción narrativa de la Restauración española", *Altazor*, número 6, 23-29.

Servén Díez, C. (2008), "Amor y matrimonio en la novelística de Pereda", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 14, 123-154.

Suárez Cortina, M. (1995), "José María de Pereda: Tradición, regionalismo y crítica de la modernidad", en Antonio Montesino González (editor), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria y Asamblea Regional de Cantabria, 317-334.

Talero, J. (1882), "El sabor de la tierruca", *El Diario de Murcia*, 26 de julio de 1882.

Talero, J. (1882), "Variedades", *El Navarro*, 26 de julio de 1882.

Valis, N. (1992), "Pereda y la mirada turística", *Ínsula*, 547-548, 16-17.

Vázquez Boo, D. (1882), "Dos libros", *Diario de Lugo*, 22 de octubre de 1882.

Villanueva, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.

Wagg, D.R. (1972), "Pereda and the montañés dialect", *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, Dolphin Book Co., 269-275.

Yáñez, M.P. (2000), "Pereda o la metáfora al revés: Identidad frente a influjos exteriores en *El sabor de la tierruca*", *Letras Peninsulares*, 13.1.

Zahonero, J. (1882), "*El sabor de la tierruca*", *La Iberia*, 3 de julio de 1882.

# Ilustraciones

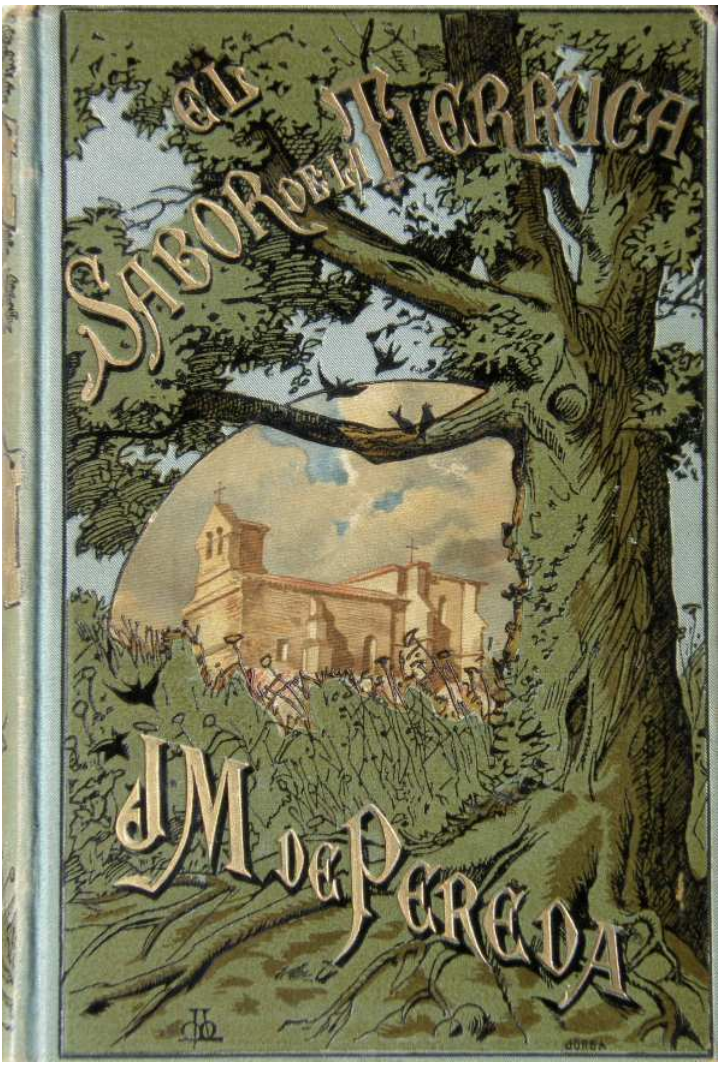
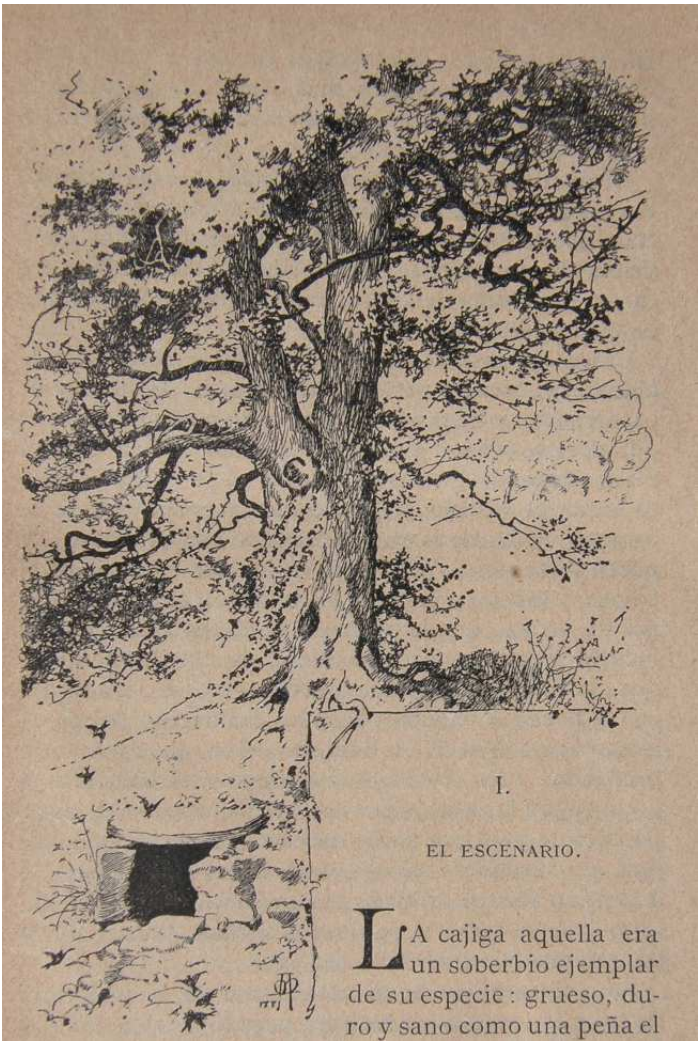



Figura 1



I.

EL ESCENARIO.

LA cajiga aquella era un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano como una peña el

Figura 2



JOSÉ M. DE PEREDA.

Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

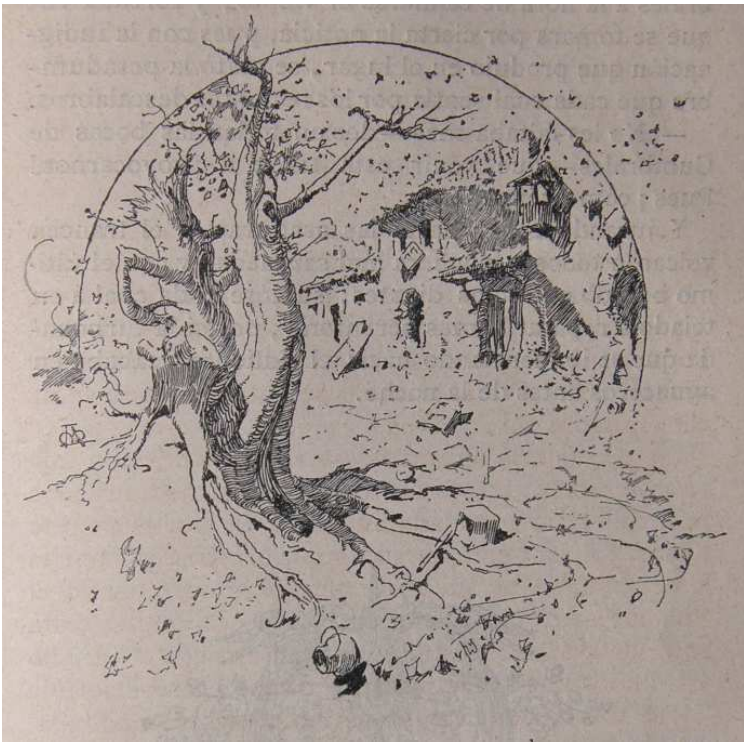
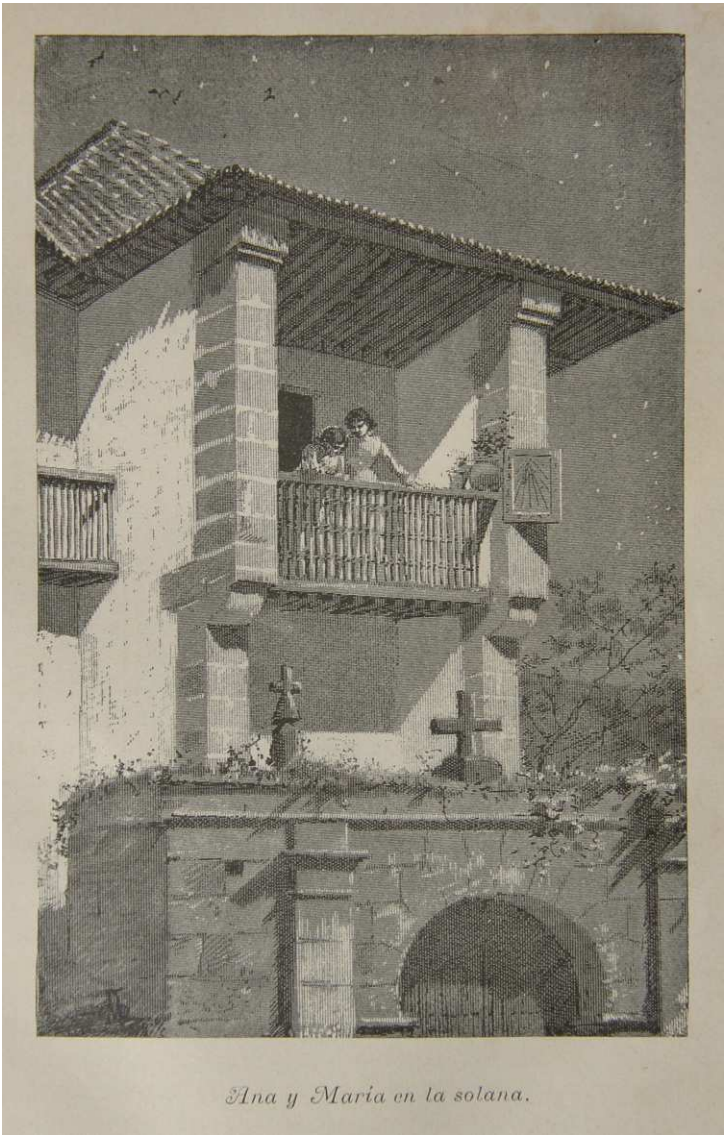


Figura 8

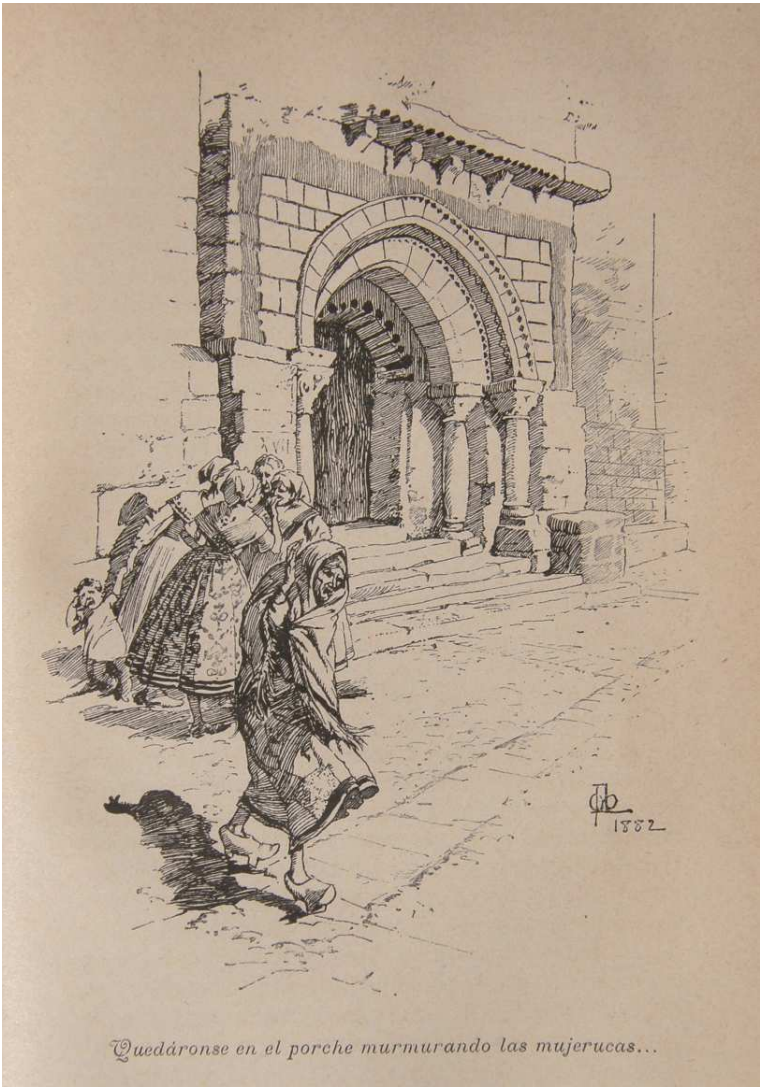



Figura 9



*Ana y María en la solana.*

Figura 10

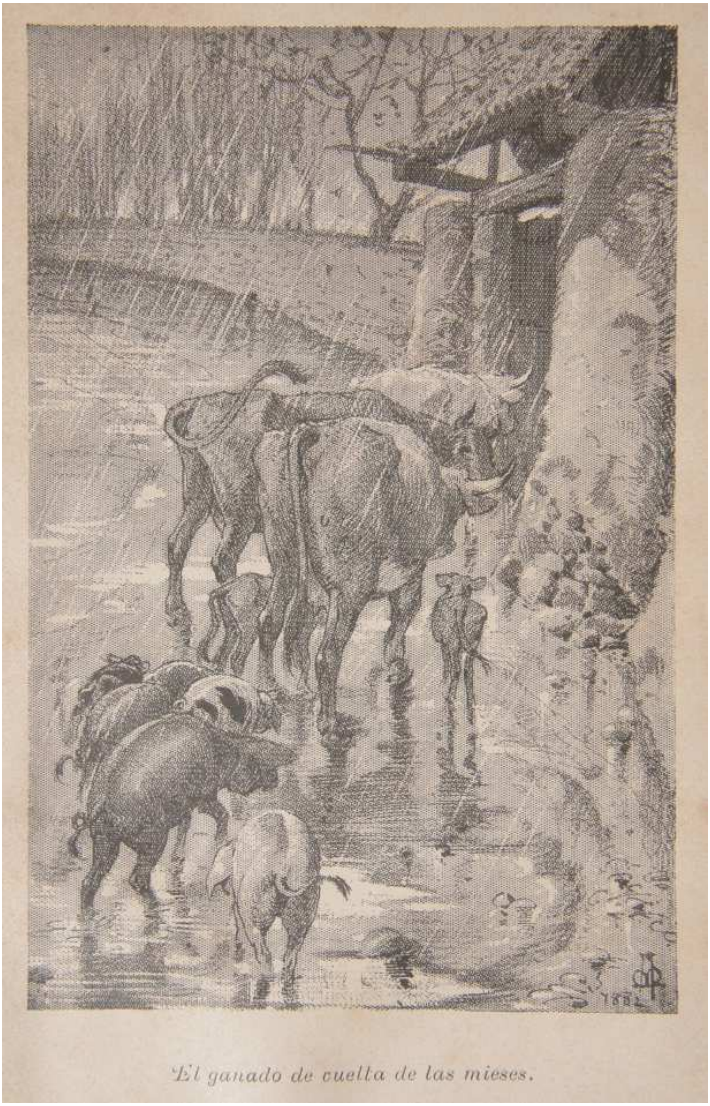



*Quedáronse en el porche murmurando las mujerucas...*

Figura 11




Figura 12



*El ganado de vuelta de las mieses.*

Figura 13

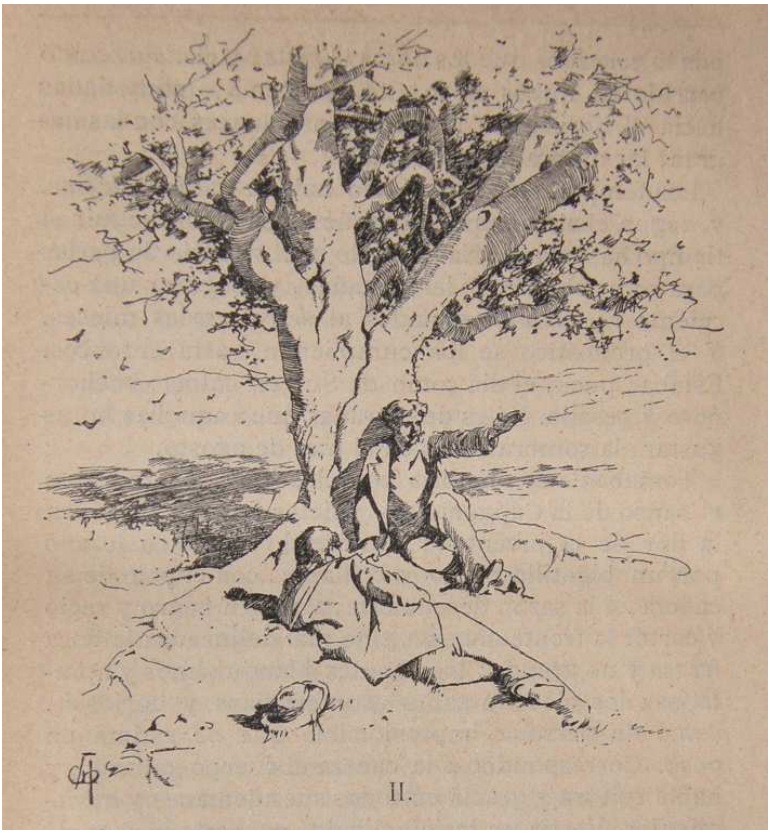



Figura 14


aún estaba en casa
de don Pedro Mor-
tera, entregada á
los sabidos afanes
de costura. Don
Juan se habia des-
pedido de allí aque-
lla tarde algo amos-

Figura 15




Figura 16

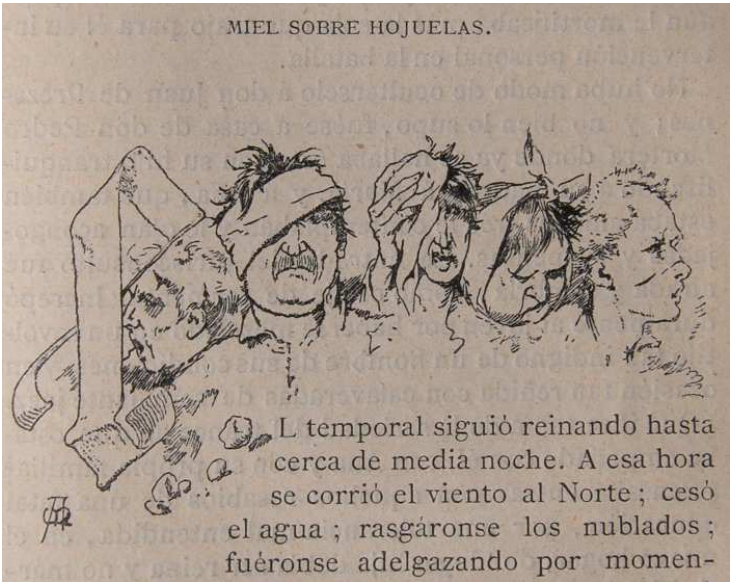

MIEL SOBRE HOJUELAS.
L temporal siguió reinando hasta cerca de media noche. A esa hora se corrió el viento al Norte; cesó el agua; rasgáronse los nublados; fuéronse adelgazando por momen-

Figura 17




Figura 18



Figura 19

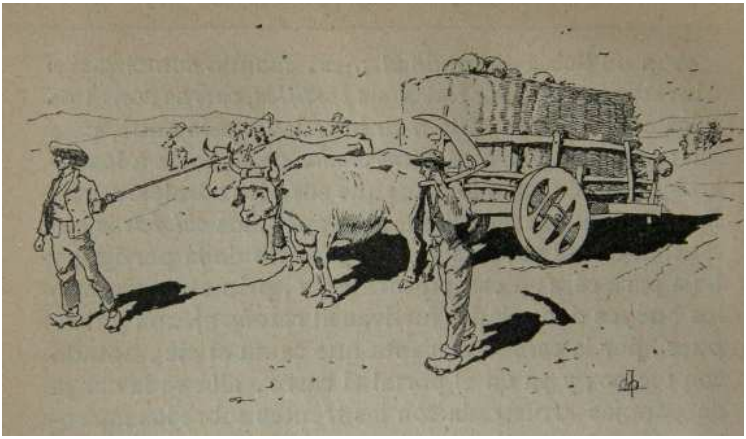


Figura 20

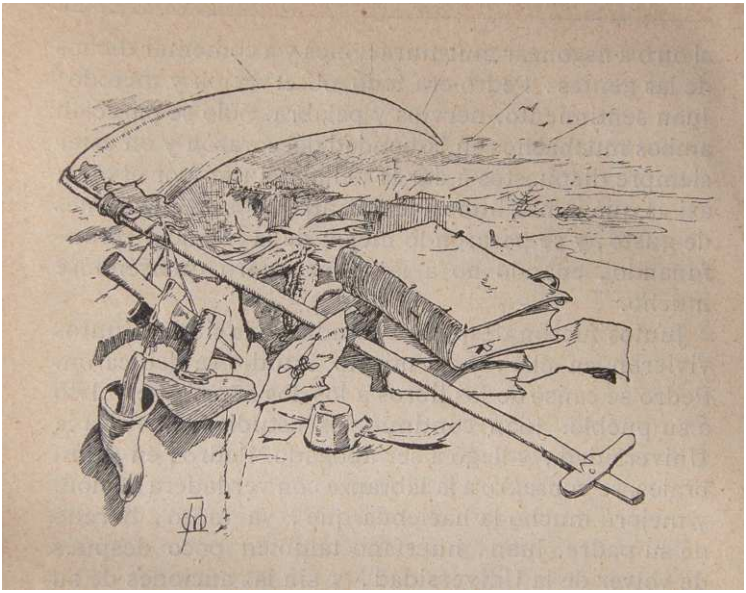


Figura 21




Figura 22



Figura 23

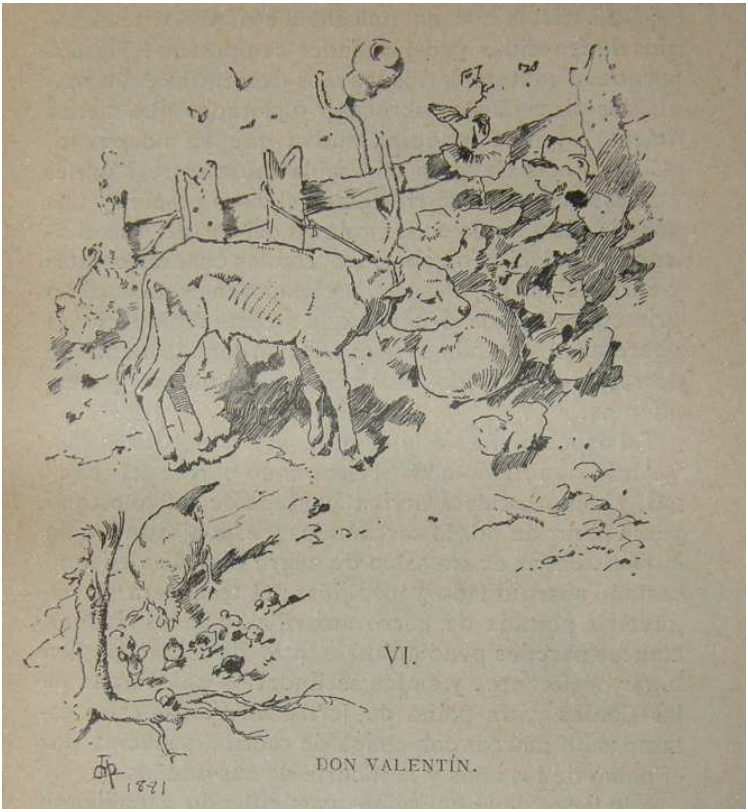



Figura 24

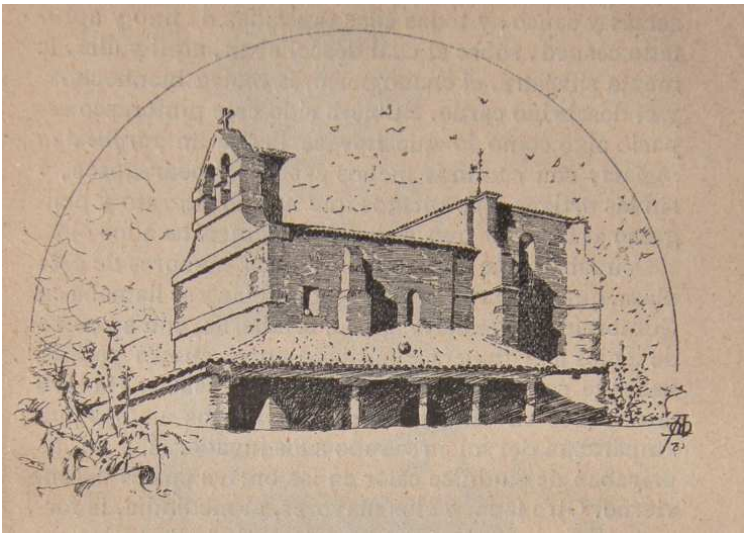


Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

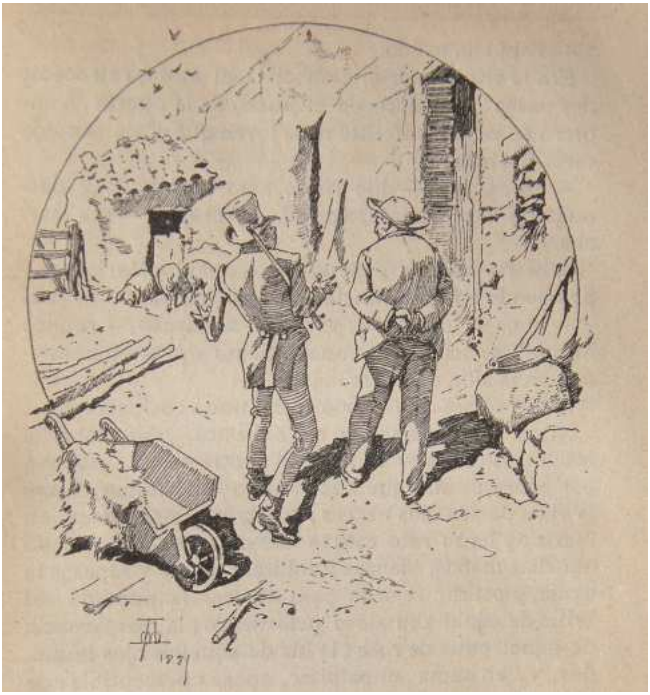


Figura 31



Figura 32

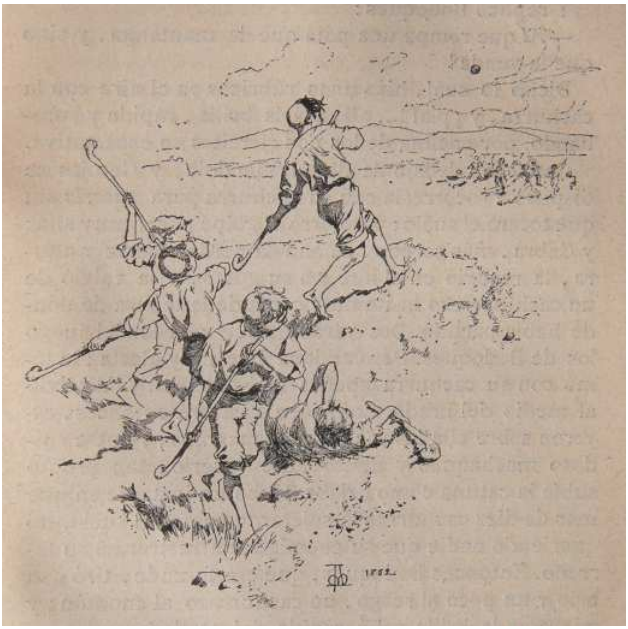


Figura 33

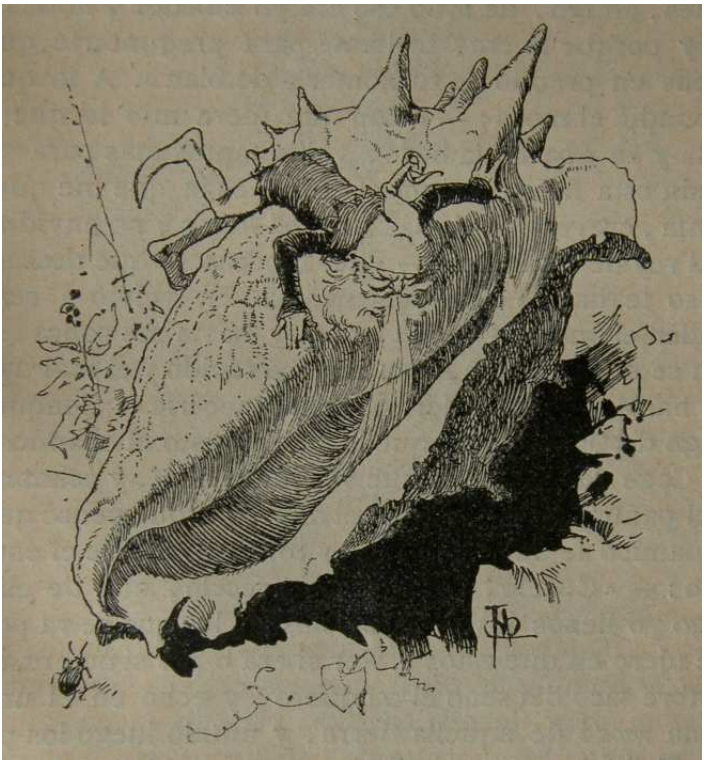


Figura 34

Este libro
se acabó de imprimir
el día
2 de setiembre de 2021.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España

*Debe lucharse con todo el razonamiento contra quien, suprimiendo la ciencia, el pensamiento y el intelecto, pretende afirmar algo, sea como fuere.*

Platón
· (*Sofista*, 249c) ·