

UNA NUEVA LECTURA SOBRE LA NOVELA DE EDUARDO BARRIOBERO Y HERRÁN

M^a PILAR MARTÍNEZ LATRE*
FRANCISCO ERNESTO PUERTAS MOYA**

RESUMEN

En los dos artículos que componen este trabajo se aporta una visión complementaria de la obra novelística de Eduardo Barriobero y Herrán, al abordar el estudio de dos obras de diversa factura desde el punto de vista de los recursos retóricos empleados para la composición de cada una de ellas. En primer lugar, se trata el mundo clásico presente en la novela histórica *Syncerasto el parásito* (1908), analizándola en relación con el modelo epistolar ciceroniano que el autor utiliza como referencia para reivindicar, a través de él, la literatura modernista y regeneracionista. En el siguiente artículo se estudian los recursos retóricos relacionados con la cultura popular que se evidencian en la obra corta *María, o la hija de otro jornalero* (1922), novela de cariz político, autocrítica con el republicanismo radical de origen obrerista, cuyo tributo a la novela folletinesca popular decimonónica de Ayguals de Izco se encuentra en el título, si bien se encuadra en el fenómeno del nacimiento de la cultura popular de masas.

Palabras clave: Barriobero y Herrán, Retórica, Novela histórica, Modernismo, Regeneracionismo, Epístolas, Cicerón, Intertextualidad, Novela roja o proletaria, Ayguals de Izco, Idiolecto popular, Humor irónico, Cervantismo.

Les deux articles qui composent ce travail apportent une vision complémentaire sur l'oeuvre romanesque chez Eduardo Barriobero y Herrán, en étudiant deux romans très différents du point de vue des figures stylistiques employées pour les composer. D'abord, la première oeuvre parle du monde classique présent dans le roman historique Syncerasto el parásito (1908), l'analysant par rapport au modèle épistolaire de Cicéron, que l'auteur utilise comme référence pour revendiquer la littérature moderniste et régénérationniste. Après, dans le deuxième article on étudie des recours rhétoriques par rapport à la culture populaire évidente dans le récit court María o la hija de otro jornalero (1922), roman presque politique, autocritique envers le républicanisme radical d'origine ouvrière, dont l'hommage au roman de feuilleton populaire du XIXème siècle de Wenceslao Ayguals de Izco, se trouve dans le titre, bien qu'il se trouve dans le phénomène de la naissance de la culture populaire des masses.

Mots clefs: Barriobero, Rhétorique, Roman historique, Modernisme, Régénérationnisme, Lettres, Ciceron, Intertextualité, Roman ouvrière, Ayguals de Izco, Idiolecte populaire, Humour ironique, Cervantisme.

* Universidad de La Rioja.

** Universidad de La Rioja.

1. EL CIERRE DE LA NOVELA EN *SYNCERASTO EL PARÁSITO: NOVELA DE COSTUMBRES ROMANAS* Y SU MODELO RETÓRICO: LAS EPÍSTOLAS CICERONIANAS.

M^a PILAR MARTÍNEZ LATRE

Eduardo Barriobero y Herrán publica la novela titulada¹ *Syncerasto el parásito: novela de costumbres romanas*, el año 1908 en Madrid, ciudad elegida por el escritor para vivir desde finales del siglo XIX. Tenía el insigne camerano 33 años, se había hecho ya con una fama de escritor erudito y de militante del partido republicano federalista. Su compromiso político lo llevará a enfrentarse, en este período en varias ocasiones, con el poder de unos gobernantes incapaces de resolver la problemática social y económica de un país convulso necesitado de cambios inminentes para atenuar los privilegios del antiguo régimen y contribuir a la mejora de las clases proletarias. Barriobero participa, igualmente, en reivindicaciones populares, mítines y manifestaciones, reprimidas con violencia por el gobierno de Maura que lo llevaron en varias ocasiones a sufrir las penalidades de la cárcel. Pero nuestro hombre no se arredra fácilmente y sigue en la tarea modernizadora como un militante destacado de izquierdas que participa del pacto social-republicano, que se planteaba la secularización del Estado y la descristianización de las masas². Y al mismo tiempo, su espíritu artístico sigue presente en este jurista de aspecto circunspuesto, con ribetes de bohemio –Cansinos Asséns³ da testimonio en *La novela de un literato* de su romance sentimental con Carmen de Burgos, más conocida entre sus contortulios como *Colombine*, del que no salió muy bien parado– que dará a la imprenta un amplio espectro de creaciones literarias participando, igualmente, de la novela popular libertaria. En este género destaca su folletín *María o la hija de otro jornalero*, en el que rinde homenaje al novelista Ayguals de Izco que tanto contribuyó con su creación y sus medios editoriales a la difusión de la literatura popular en la segunda mitad del siglo XIX.

Barriobero hizo compatibles en todo tiempo su vida profesional centrada en la jurisprudencia –llegó a alcanzar una notable reputación como criminólogo– con la creación literaria y colaboraciones periodísticas, escribiendo en publicaciones periódicas de finales y comienzos de siglo de talante progresista: socialistas, republicanas y anarquistas, en *el Herald de Madrid, Alma Española, Germinal, La libertad, La Rioja Ilustrada*, etc.

La literatura será un refugio durante toda su vida para nuestro escritor que compagina crítica y creación. En el año 1905 participa en el tercer centenario del *Quijote*, y después de volcar su admiración sobre Cervantes –con estudios de carácter ensayístico y obras ficcionales– se lanza a la construcción de *Syncerasto*

1. Véase mi estudio sobre la novela “Ficción e historia en *Syncerasto el parásito: novela de costumbres romanas*”, pp. 223-240, en *Actas sobre la novela histórica*, Príncipe de Viana, anejo 17-1996.

2. Antonio Robles Egea en su artículo “Modernización y revolución: socialistas y republicanos en la España de entre siglos” p. 29 y ss, en *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, (coordinador Álvarez Junco), Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, S.XXI, pone de relieve cómo en esta etapa finisecular se mueve un mosaico de fuerzas actuando diacrónicamente y de forma distinta contra el sistema político, y cómo finalmente el pragmatismo comenzó a dominar sobre la teoría y se tomó por compañeros de viaje a todos los que marchaban por el mismo camino aunque su destino fuese más limitado.

3. Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, 1882-1914, Madrid. Alianza Editorial, 1996, pp. 365 y ss. “Nuevos amigos de *Colombine*”.

4. Me refiero al ensayo *Cervantes de levita. Nuestros libros de caballería*; la comedia *Don Quijote de la Mancha. Comedia lírica en cuatro actos. Prólogo y epílogo sobre la base de la obra inmortal de Cervantes* y a la ópera *Don Quijote y Sancho Panza. Ópera cómica*.

el parásito a la que subtítulo: *Novela de costumbres romanas*⁵, la más importante desde el punto de vista formal y narratológico y en la que proyecta su vasta formación clásica en la clausura o epílogo. Nuestro escritor adopta para su final un cierre metaliterario que titula “Comentario”, enfrentando al lector, después de leída la novela, con un brillante ejercicio de crítica literaria con el que disfrutará, especialmente, un lector modelo que se sienta atraído por la cultura clásica y esté familiarizado con las digresiones de marcado carácter ensayístico. Barriobero revela con este cierre su faceta de latinista, formado en la mejor tradición de los clásicos grecolatinos. Recurre para ello a las epístolas -un procedimiento narrativo arraigado en la tradición literaria clásica y española- con las que desvela y justifica su admiración por una serie de personalidades literarias de la sociedad romana entre las que destacan el historiador Suetonio, del que había hecho ya una traducción de su obra *la Roma escandalosa bajo los doce Césares*⁶, de los dramaturgos Plauto y Terencio, del orador Quintiliano el retórico, del poeta Ovidio y, de manera especial, de Cicerón, un modelo de vida para nuestro autor, tanto en la esfera pública como en la privada.

Con esta novela Barriobero participa de la corriente narrativa de moda en los finales del XIX: la novela (histórica) arqueológica, que se adscribe a una tipología proclive a conjugar intereses históricos, culturales y filosóficos. Recordemos algunos títulos que le preceden como *Nerón* de Castelar publicada en 1893, o *Sonnica la Cortesana* de Blasco Ibáñez⁷ que aparece en 1901. Estas obras serán mencionadas por el especialista Carlos García Gual en su estudio *La antigüedad novelada* (1995). No entendemos cómo en su exhaustiva relación no cita a Barriobero, del que habían hablado anteriormente los críticos Eugenio de Nora (1958), José Carlos Mainer (1975) y Cecilio Alonso (1994).

Syncerasto el parásito: novela de costumbres romanas cumple las expectativas del discurso mítico estudiadas por Álvarez Junco⁸. Este historiador señala cómo el mito sobre los orígenes y el paraíso perdido -del que participa el relato novelesco de Barriobero- no sólo aporta intenciones moralizadoras -como señala Mircea Eliade- sino que es una creación literaria que pretende ser una historia que se presenta como verdadera, haciendo intervenir en la narración personajes reales con personajes inventados, lo que facilita su proyección ideológica. Estos personajes, manejados por un hábil narrador testigo extradieгético, aparecen enfrentados con problemas humanos como la autoridad, la muerte, el sexo, el sufrimiento. De todos estos problemas se hace eco en la trama novelesca sustentada por unos personajes históricos que pertenecen a la sociedad romana: escritores y gobernantes, parientes y amigos del emperador: Ovidio, Cicerón, Quintiliano, Augusto y Tiberio, Julia la hija de Augusto, los científicos griegos, asesores de Tiberio: Scribonio y Tharsilo, etc, que conviven con los personajes inventados, protagonista y coprotagonista de la ficción, lo que facilita la libertad del autor para opinar y desarrollar la *narratio*.

5. *Syncerasto el parásito* fue editada en Madrid, la librería del Pueyo, 1908. Presenta un total de 177 páginas, incluyendo las 26 del Comentario. Citaré por esta edición.

6. Suetonio, *La Roma escandalosa*, traducción de Barriobero y Herrán, Madrid, Mundo latino, 1930.

7. El estudio comparativo sobre las novelas de Blasco y Barriobero puede consultarse en la *Revista 1616*, realizado por M^a Pilar Martínez Latre “Calas en la novela histórica modernistas: *Sonnica la cortesana* y *Syncerasto el parásito*”, pp. 127 y ss. Madrid, Sociedad española de literatura general y comparada, 1998. Véase el prólogo a las *Comedias* de Terencio. Revisión y traducción de Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1977. Prólogo a las comedias de Plauto, Introducción de I. J. Ciruelo, Barcelona, Bochs, 1985.

8. Álvarez Junco “Magia y ética en la retórica política”, pp. 226 y ss. En *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, ibidem.

Destaca en este mundo ficcional el estatuto creado para el personaje protagonista que da título a la novela: Syncerasto, un intelectual que ha perdido su fortuna y que, aunque emparentado con Tiberio, es un parásito en paro que comparte su desgracia con su amigo, un afamado actor dramático, Apolonio, caído en desgracia por el poder venal y omnímodo del emperador.

Los personajes secundarios forman parte del tejido social de la Roma imperial como la esclava escita Jovia, un capricho del veleidoso Tiberio de la que se enamorará el parásito y a la que deberá renunciar, o el leno Sagaristón, etc. Algunos de estos personajes forman parte de la vasta galería de tipos que pululan en las Atelanas; pero estos personajes, y de manera especial Syncerasto, son algo más que vulgares hambrientos dispuestos a la humillación para sobrevivir, porque están dotados de una formación epicúrea y poseen ingenio y cualidades para la invención.

Nuestro autor recurre para contar la historia de la Roma imperial de la rama Claudia a la figura de Tiberio “el resentido” -como lo llama Marañón en su biografía- y a su familia. Se proyecta en la ficción con el imaginario de un escritor más crítico con la sociedad romana y de manera especial con sus gobernantes, ensañándose con Tiberio en cuya psicología profundiza, presentándolo en una etapa de su mandato sin notables conmociones políticas en que atenúa sus campañas bélicas. Mueven a Barriobero las mismas preocupaciones que a Unamuno en su novela *Paz en la guerra*, pues ambos se interesan más por la intrahistoria en la que se descubren las pasiones y afectos de los personajes.

La novela es también un vehículo para transmitir un mensaje político que proyecta una fuerte carga regeneracionista, hábilmente presentada en una envoltura mitológica, que será acogida con agrado por un lector con formación clásica. Un narrador extradiegético se encarga de narrar los hechos en una premiosa concentración temporal (apenas un día) que contribuye a la dramatización de la ficción y a agilizar el ritmo del relato. Pero también encontramos otras formas de discurso como los diálogos con un estilo coloquial y/o erudito en los que se revelan con más fuerza expresiva el carácter de los personajes o los monólogos indirectos o soliloquios con los que muestra la conciencia dolorida de su *alter ego*, Syncerasto.

Esta obra presenta dos finales muy diferentes en cuanto a su estructura narrativa y forma elocutiva. El primero es un final narrativo, que se hace explícito en la locución verbalizada, escrita con mayúsculas: FIN DE LA NOVELA. El lector ha llegado al final de una jornada plagada de acontecimientos en la que ha recorrido la ciudad de Roma, siguiendo a los dos protagonistas marginados buscando soluciones para salir de la miseria; con la llegada del día se aminoran sus desgracias. Nuestro parásito se erige en un hombre de honor que cumple con el encargo del emperador, entregándole a la bella esclava Jovia, y renunciando al amor-pasión que había surgido entre ambos jóvenes. Su actuación generosa y desprendida favorece al amigo, Apolonio, pues gracias a su intermediación consigue su rehabilitación.

Estos acontecimientos se producen con el telón de fondo de las lúbricas fiestas afrodisíacas a las que se entrega el pueblo. Estamos ante un final con un contrapunto efectista erótico y enervante, que hace más patética la figura de un Syncerasto, que se erige en representación de la idealización de los humildes y en portador de su fuerza. Héroe degradado de la novela que prefiere vivir manteniendo su *status* de parásito independiente antes que aceptar la propuesta del emperador Tiberio -al que lo unen lazos parentales de la rama familiar claudia-

que le había ofrecido un puesto de guardián de su paraíso privado en tierras de Capri, lo cual le proporcionaría una vida de holganza y placeres.

El novelista ha sabido conjugar hábilmente en su relato novelesco las distintas operaciones retóricas: *docere*, *delectare* y *movere*. Pero interesado, de manera especial, por educar al lector en la tradición literaria clásica presenta una segunda clausura en forma de epístolas, imitando las cartas latinas y, de manera especial, la correspondencia ciceroniana. Hay que señalar que el papel de la carta en el mundo latino aumenta su importancia con el creciente interés por el elemento personal. Se trata de una forma elocutiva apta para dar cabida a los contenidos más variados. De este versátil procedimiento discursivo se apropia Barriobero para demostrar su arraigada formación clásica y desarrollar un brillante ejercicio de crítica literaria.

Su modelo no puede ser otro que Cicerón, este elocuente maestro de retórica -del que se conservan 864 cartas- cuya vida en el plano privado y público, la de un *equite* comprometido con la verdad hasta desafiar a los gobernantes y sufrir el exilio para acabar arrostrando dignamente la injusta pena capital, dará a la posteridad una obra que sigue viva entre los latinistas y que Barriobero conocía en profundidad como se demuestra en estas páginas del *Comentario*.

Cicerón se revelaba, sin duda -como se colige de las epístolas- como su arquetipo humano y, al mismo tiempo, como el lector modelo capaz de comprender la obra del discípulo y como el crítico más cualificado de todos los tiempos, se trata de la *auctoritas* que le aconseja y anima despejando su incertidumbre sobre la recepción de su novela, apelando a la posteridad para que se le haga justicia: “Tu libro es hermoso y así has de oírlo de muchos labios, pero será poco leído. (...) La confianza en la posteridad es un consuelo eficazísimo” (p. 170).

Las epístolas de nuestro escritor riojano son un original epílogo metaliterario que se presenta formalmente con el título de “comentario”. Pero constituyen también un habilidoso ejercicio de retórica que formaliza en un diálogo en dos tiempos, mostrando su dominio del estilo ciceroniano y el profundo conocimiento de su obra, algunos de cuyos fragmentos traduce y cita textualmente, utilizados también en un discurso dialéctico en la *argumentatio* y *peroratio*.

Las cartas se presentan formalmente con una hoja de separación del desenlace fictivo de la novela y su final correspondiente. El lector se encuentra ahora con un epílogo que presenta un encabezamiento que justifica su presencia en el cierre de la novela: “Carta y respuesta, cambiadas por una vía desconocida de los demás mortales e inmortales”. Con este subtítulo explicativo el autor quiere hacer verosímiles las cartas cruzadas entre el propio Barriobero que firma con las abreviaturas de su nombre y apellidos E. B. H. y su destinatario, Marco Tulio Cicerón, al que se dirige, situándolo en los Campos Elíseos, un espacio mítico para el mundo romano, paraíso al que tenían acceso los muertos virtuosos, reconocidos como semidioses.

La epístola firmada por Barriobero ocupa seis páginas y media. En ella adopta un tono coloquial que se asemeja al de la correspondencia privada de su maestro. La apertura de la carta comienza con una fórmula de la carta latina⁹: “Si bene

9. Véase el estudio sobre “La carta en la literatura romana” de Michel Von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, Vol. I, Barcelona, Herder, 1997, pp. 482 y ss. Este crítico reflexiona sobre el papel de la carta en el mundo latino y señala su elevación a categoría literaria por determinados escritores que se sirven de ella para los fines más diversos.

vales *beatus sum*”, que traduce literalmente “Si tienes salud, me alegro: yo la tengo” y subraya cómo el uso de la fórmula de salutación se debe a la admiración que siente por él: “Uso tu fórmula para darte una prueba de constancia y afecto” (p. 145).

Para el cierre de la misma recurre a una fórmula epistolar más libre, poniendo de relieve su grado de afección y admiración por el divino Cicerón, del que se confiesa “adorador eterno”, usando de las expresiones que verbalizan el final de la misma: “Aquí termino, maestro venerado”. En su despedida recurre a la fórmula propia de la esfera familiar con la que subraya su afecto y admiración: “Recibe un beso que sobre tu frente te envía tu adorador eterno”, a la vez que le ruega que abrace en su nombre al resto de inmortales, que lo acompañan en esas tierras de paz y felicidad de los Campos Elíseos.

En la carta de respuesta, Cicerón mencionará y ensalzará también a algunos de estos escritores a los que aludía Barriobero, los cuales conviven en esta especial morada utilizando la técnica de la *amplificatio*. Así ocurre con la figura de Ovidio¹⁰ del que da testimonio de su valía al señalar sus méritos literarios, y al que sitúa por encima de Virgilio “porque sus obras nos deleitan más y nos adoctrinan de mejor manera” (p. 162). En esta valoración se acerca a la preceptiva horaciana y a sus principios de “docere et delectare”.

Barriobero comienza la carta recurriendo a un pacto ficcional con su lector que justifique su amistad con Cicerón; y para ello muestra una concepción filosófica basada en la migración de las almas. De esta manera el lector se siente cómodo ante la desaparición de las barreras espacio-temporales entre remitente y destinatario. Y ello le permite presentarse en la epístola viviendo en varias etapas de la historia, compartiendo en todo momento su amistad con Cicerón, al que ha conocido en su vida terrena en el contexto de la Roma de los Césares, creándose entre ellos una sólida y fraterna amistad.

En la segunda vida del riojano, ya en plena Revolución Francesa, le agradece su actuación como abogado que lo defiende ante unos jueces venales y sordos que lo condenan a la horca. Pero es en la etapa contemporánea en donde el autor se emplaza para comparar su propia realidad histórica con los tiempos de su admirado escritor. La actitud de Barriobero se ajusta a la nostalgia del paraíso perdido acompañada del culto a los antepasados, que la encuentra en la Edad de Oro de los escritores clásicos, y, sobre todo, en su interlocutor, Cicerón, al que muestra su hostilidad por la realidad histórica de la España de su tiempo: “A tu inteligencia poderosa estas líneas generales pueden dar idea de cómo vivimos (...). Quiero hablarte un poco de nuestra moral, que no es una, como en los demás pueblos; aquí tenemos dos: una moral proletaria, que hace útiles para el amor a las viejas que perdieron el sexo y decreta el que los hombres se mueran de miseria y hambre, y otra moral burguesa que tiene a su servicio legiones, códigos y cadalsos” (p. 146).

El lector se enfrenta en la epístola con un discurso político, del que habla Álvarez Junco¹¹ en su artículo “Magia y ética en la retórica política”, en el que observa afinidades con el discurso religioso y el mítico como la búsqueda de respuestas a

10. Se trata de un autor con el que comparte la misma experiencia amarga del exilio, que los enfrenta con la dura prueba de la pérdida de su ciudad y la añoranza de la misma. Véase C. Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

11. Álvarez Junco, en *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Op. Cit.

problemas de seguridad. Este historiador subraya, asimismo, cómo los escritores lo utilizan como vehículo de expresión emocional. Y así procede nuestro comprometido novelista cuando muestra la añoranza por la civilización latina a la que sublima para paliar su dolor ante la descomposición moral de su sociedad: “Se han perdido todas las tradiciones de grandeza; ni por casualidad produce esta vida un señor que manumita sus esclavos en un arranque de filantropía, ni un soberano que haga al pueblo heredero de su fortuna personal” (p.147).

Para hacer llegar de una manera más emotiva su nostalgia por esa Edad de Oro clásica frente a la cruda realidad de la sociedad española de principios de siglo, miserable e injusta, Barriobero presenta un *exordio*¹² en el que hace uso de constantes llamadas a su interlocutor, amplificando esta situación que tanto le preocupará durante toda su vida: “Así comprenderás la razón de que haya elevado mis ojos de miope a la vida luminosa y brillante que vivimos en aquella ciudad inolvidable, para la que será siempre todo el tesoro de nuestros afectos” (p. 147).

Pero en esta *carta-proemio* (aunque formalmente se halle situada al final de la novela -como ya se ha señalado-, tratándose de una habilidosa estrategia narrativa para mantener el pacto ficcional que hace más verosímil la novela y más libre la imaginación del lector al adentrarse en la lectura de la novela), el escritor riojano quiere, también, poner en conocimiento de su especial destinatario Cicerón las motivaciones de su *narratio*, fundamentadas en un ideario regeneracionista, pues pretende enseñar a sus gentes la verdadera historia de Roma “y así he querido pintarles un trozo de aquella vida nuestra, con sus verdaderos tonos y matices”(p. 147). Y lo hace desde el tópico de la *captatio benevolentiae*, mostrando sus dudas sobre el resultado: “No sé si habré acertado: en el caso negativo sírvame de disculpa mi buena voluntad” (p. 147).

Se sirve, igualmente, de la fórmula retórica *benevolum parare* para lograr la comprensión de Cicerón -y de los lectores futuros- sobre los temas desarrollados en su *narratio* reprochando a los historiadores y escritores de su generación el erróneo tratamiento que hacen de la historia y al escaso conocimiento de la obra ciceroniana y se precia de una actuación en la que se aleja de su comportamiento gregario.

Recurre, en ocasiones, a la *argumentatio* que permite el desarrollo de un discurso dialéctico que por medio de los *exempla* trata de conjugar la *probatio* y *refutatio*, ofreciendo una nueva mirada sobre determinados personajes del mundo romano a los que rescata del olvido y de los que defiende sus conductas -alejándose de las interpretaciones convencionales-. Así ocurre con los denostados Casio y Bruto por los que muestra su admiración frente a un emperador Julio César al que tacha de “execrable”, y cuestiona su divinización. Una postura semejante es la que adopta al profundizar en la figura de su ilustre destinatario e interlocutor Cicerón, del que realiza un sucinto análisis de su obra literaria, distanciándose de la crítica oficial a la que ridiculiza y tacha de ignorante pues sólo parece reconocer el valor literario de sus cartas olvidando otras obras que califica de excepcionales: “Tus cartas, en las que a lo sumo pusiste un poquito de corazón, y de las que siempre estuvo ausente tu cerebro, circulan prolijamente entre los culti-latini-parlos, para quienes fuiste sin duda algo así como nuestro memorialista, pues rarísimo es el que tiene una vaga idea de que además de las cartas y de tus creacio-

12. Para el análisis retórico he seguido las directrices marcadas por el estudio de CH. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

nes divinas se te deben esas obras gigantes que se llaman *De Officiis*, *De Senectute* et de *Amicitia dialogi*, *Paradoxa ad M. Brutum...*” (p. 148).

Para lograr mayor fuerza suasoria ante su receptor sobre las bondades de su novela se alaba a sí mismo por su trabajo de traductor de Suetonio, al que reconoce como la fuente más fiable para conocer la *Historia de los Césares*, y le da detalles pragmáticos de los haberes que percibe por su traducción: “Los novelistas que hicieron labor reconstructiva se dejaron engañar por los historiadores, mejor dicho, por los grafómanos sedicentes historiadores, porque a Suetonio lo he vulgarizado yo con ayuda de un editor que me pagó veinticinco duros por traducirle del latín la *Vida de los doce césares*” (p. 148). Amplifica su rechazo de manera contundente por una historia “encubridora”, “alcahueta” y cargada de “bellaqueerías” a la que descalifica con una adjetivación despectiva y degradante propia de la literatura de germanías. Asimismo, se muestra satisfecho por alejarse de las formas narrativas tópicas de la novela histórica arqueológica, que es incapaz de acometer “la pintura de caracteres y de costumbres”, y se dispone a la reconstrucción de “pasiones y afectos”.

Se desvela por captar la atención de su maestro y destinatario de su misiva hacia la figura de un escritor español contemporáneo, el poeta Salvador Rueda, al que dedica la novela en términos laudatorios similares a los que utiliza con Cicerón pues lo reconoce, igualmente, como “querido y admirado maestro”. Se sirve, para su exaltación de este escritor modernista, de la fórmula *benevolentia a causa*, adoptando en su exaltación un tono solemne que le permita hacer verosímil su adscripción a la categoría de “poeta griego redivivo”. Busca para ello la complicidad del poeta clásico al que trata de persuadir de la importancia de sus obras con una argumentación retórica neorromántica: “Tú sin duda desde allí habrás contemplado con deleite las flores de luz y de música que pródigamente crea su estro divino” (p. 149), y le revela sus temores ante la acogida de su obra en la posteridad. Una vez más, Barriobero hace una predicción agorera sobre la perdurabilidad de las obras literarias y sobre la fama póstuma de los escritores, que el paso del tiempo se encarga de refrendar dándole la razón, pues ha pasado un siglo y el inefable poeta filogriego, de origen malagueño, Salvador Rueda es un escritor de segunda fila -que ocupa unas breves líneas en las historias de la literatura-, y es apenas leído como no sea por los especialistas de la etapa modernista.

En el último tema tratado antes de despedirse del maestro, Barriobero revisa la cosmogonía aristotélica y hace partícipe a Cicerón de una propuesta de rectificar las cuatro esencias del universo: tierra, fuego, aire y agua, añadiendo una quinta esencia, “el Arte”. Esta propuesta le sirve como argumento para considerar a los artistas como “dioses creadores” y volver a ensalzar a los poetas -destacando de nuevo a Salvador Rueda-, a los que atribuye (con una brillante imagen de procedencia modernista) “el derecho a que Apolo les ceda un asiento de honor en su automóvil ígneo” (p. 150).

La carta de respuesta en la que se invierten los papeles de los corresponsales está escrita por el propio Cicerón, que recurre a un estilo medio en el que se proyecta el imaginario del reputado orador y abogado defensor ejerciendo su actividad de crítico literario. Ocupa la epístola dieciséis páginas y en el encabezado aparece como receptor Eduardo Barriobero y Herrán, del que se menciona su lugar de residencia: “En Madrid”; en el cierre de la carta se firma como el amigo íntimo que sólo necesita dar su apelativo: “Tulio”, pues se trata de una epístola privada, dirigida con afecto al que fue su “querido amigo” en su vida real en la Roma de Augusto.

Con frecuencia encontraremos estas fórmulas deícticas, cargadas de afecto con las que se dirige a su discípulo: “Desde aquí es dulce comunicarse con un buen amigo”. No obstante, también utiliza un cambio de registro cuando se dirige a varios receptores en plural para que compartan su propuesta de difundir la obra de Rueda, apoyando con su *auctoritas* el deseo expresado anteriormente por su interlocutor, Barriobero. El persuasivo retórico engrandece aun más el valor literario de su obra y da consejos para una mejor difusión de la misma: “Es vergonzoso para vosotros el que ese pueblo no conozca a Rueda, el cantor más entusiasta, más exquisito y más elocuente de la Naturaleza. Distribuid prolijamente los ejemplares de las obras de Rueda...” (p. 158). La solución para Cicerón está en la imprenta, a la que reconoce como “obra de dioses”, un instrumento poderoso, desconocido por los romanos, con el que se debe llegar a pueblo desde la infancia, comenzando para ello por la lectura en los “centros de primera enseñanza” de sus libros: *Lenguas de fuego*, *Piedras preciosas*, *Trompas de órgano* divididos en opúsculos.

En cuanto a la forma de elocución de la epístola ciceroniana, hay que destacar cómo en el inicio y en el cierre adopta un tono solemne y un lenguaje más culto que el de su corresponsal, sirviéndose de fórmulas elocutivas rituales y una sintaxis elíptica. Da comienzo a la misma con la invocación a los dioses para pedir la salud de Barriobero al que agradece su fidelidad: “Marco Tulio, de sus dioses impetra salud preciosa y abundante para ti que a su nombre dedicaste un altar en el templo de la memoria”. Y en el cierre recoge la propuesta del discípulo sobre la importancia del arte al que considera “quintaesencia del universo”. Cicerón desarrolla el proyecto regeneracionista de su interlocutor y lo amplifica con una argumentación más prolija y elaborada, sirviéndose de la fórmula implicatoria de la interrogación retórica con la que trata de persuadir a los lectores sobre las bondades de una sociedad en la que “sean artistas todos los hombres”, pues “cuando esto suceda desaparecerán la guerra y el crimen, hijos ambos de la codicia. A quien sabe crear belleza, ¿qué otras concupiscencias le pueden arrastrar a determinaciones nefandas?”. Escuchamos todo un programa pacifista que luego será seguido por novelistas de la vanguardia histórica como ocurre con Benjamín Jarnés en *Lo Rojo y lo azul* (escrita en 1930) en su etapa de rehumanización de la prosa de vanguardia.

A vueltas con esta extensa epístola ciceroniana de respuesta, encontraremos, en ocasiones, registros idiomáticos e imágenes populares expresivas y humorísticas procedentes de la lengua coloquial -a los que solía recurrir el versátil maestro en su correspondencia hábilmente imitada por su discípulo-. En el arranque de la carta, su discurso parte de una fórmula del *exordio* con la que trata de mostrar a Barriobero la alegría que le proporciona su carta y su total disponibilidad para contestar a sus preguntas y lo hace con una fórmula proverbial en la que rechaza la doblez de sus coetáneos: “Cuando me consultes no cantarás para los oídos de un sordo, como dirían aquellos miserables que nos saludaban en el atrio de los Comicios” (p. 153).

Su papel de maestro -del que va pertrechado Cicerón en todo momento en la epístola- le permite juzgar, sancionar y refutar las opiniones vertidas por su amigo que se hacen patentes en varios momentos de la carta como cuando le reprocha el que no haya mencionado su *Oración*, que pronunció en defensa del poeta *Licinio Archias*, creyendo que se trataba de un tema sin importancia y que le interpele sobre la razón de esta ausencia injustificada, volviendo para ello a utilizar metáforas y expresiones del acervo popular que hacen su respuesta más viva y

afectiva: “¿Creíste incurrir si la mencionabas en el defecto de los que analizan la lana de las cabras y la sombra de los asnos?” (p. 154).

En ocasiones adopta una actitud irónica que se hace patente cuando ridiculiza las aficiones de la nobleza romana capaz de dejarse seducir por los ritos externos y por la parafernalia de las coronaciones, ejemplificando con el personaje de Julio César del que ofrece una imagen ridícula: “Las coronas sólo sirven para el adorno de frentes que, por estar heladas y sin vida interior, no pueden marchitarse”, o para lo que “Julio César tejió la suya: para tapar con ella su calvicie” (p. 158).

Criterios de veredicción justifican la extensión de la epístola pues Cicerón confiesa a Barriobero que dispone de tiempo y libertad “para escribir muchas palabras” al encontrarse en la morada de los inmortales, los Campos Elíseos, disfrutando de una libertad que nunca dispuso en su vida terrena. Y esta feliz circunstancia y la capacidad del maestro hacen que la carta se dilate, amplificando los temas tratados por Barriobero y que muestre una especial atención por la fórmula retórica *benevolentia a causa* que lo lleva al desarrollo de uno de los temas que acomete con más autoridad: la narración de su biografía y sus relaciones con la sociedad romana, a la que juzga desde dentro. Se presenta como el mejor analista de sus propias obras y de las de algunos compatriotas -especialmente de aquéllos que son mencionados por Barriobero en la novela, en un alarde de intertextualidad narrativa- como cuando opina sobre la obra poética de Ovidio, la retórica de Quintiliano, la de los autores trágicos Plauto y Terencio o la del historiador Suetonio.

Gracias a su profunda y dilatada formación y a su condición de inmortal puede adentrarse en la producción literaria de los contemporáneos de Barriobero destacando el elaborado y prolijo análisis de la obra de Salvador Rueda, a cuya poesía le atribuye poderes propedéuticos -como ya se ha señalado anteriormente-. Resulta de inestimable valor para la historia de la recepción la defensa que hace de su novela erótica *La cúpula*, pues aunque se ajusta a un modelo tipológico de moda, demandado por un lectorado poco formado y frecuentado por escritores de escasa calidad literaria, para Cicerón tiene valores indiscutibles que certifican “la grandeza de Rueda”. Y la presenta como “el poema del erotismo sano, natural, antípoda de la pornografía y de una picardía grosera, carnal y artificiosa, tan artificiosa como el idiotismo *sicalipsis* con que la habéis rotulado” (p. 159). Barriobero utiliza la voz autorizada de Cicerón y su *argumentatio* para salir al paso de las críticas negativas y lecturas pacatas de esta obra, que podían empañar la valía de su apreciado escritor dadas las carencias de los lectores de su época.

El segundo tema en importancia de la epístola está dedicado al análisis de la obra de Barriobero. Cicerón se muestra a esta altura de la carta dando sobradas pruebas al lector de su erudición, de su talante humanístico, de su habilidosa forma de expresión -a la que han contribuido los modelos griegos-, creando la atmósfera adecuada para dar la respuesta al discípulo sobre los defectos y virtudes de su obra, pues aunque reconoce la dificultad de su tarea (“ruda carga pusiste sobre tus hombros”), no abandona la postura del crítico objetivo y sincero. Entre las dificultades básicas que, en su opinión, deberá sortear su amigo, se encuentran algunas que afectan a todos los estudiosos del mundo latino. La primera se refiere al idioma, imprescindible para conocer la vida de Roma, una lengua que en su opinión es mal conocida por la generación de Barriobero pues su estudio se asienta en unas “gramáticas latinas que sólo tienen un valor hipotético”.

El otro obstáculo lo encuentra en la falta de rigor para conocer las costumbres de la sociedad romana por los escritores que utilizan como referente el mundo clá-

sico, pues están demasiado inclinados a “valorar lo épico” y son poco capaces para descubrir “los matices líricos” que conforman, especialmente, la vida.

Al adentrarse en el análisis pormenorizado de la novela es frecuente encontrar en su *argumentatio* el uso de la *refutatio*, procedimiento discursivo que le permite cuestionar y mostrar su desacuerdo con algunas caracterizaciones de personajes y ambientes vertidos por el novelista riojano en su ficción. Así ocurre con su enjuiciamiento sobre el ideario de vida que presenta el personaje histórico Quintiliano el retórico, del que rechaza “sus elogios para la calma” y niega que “la calma sea la esencia de la vida”. Cicerón, hombre que supo compaginar la acción con su actividad intelectual, recurre para ello al argumento *ad hominem* mostrándose como ejemplo con su propia biografía, que narra resumida. Pero su vida como *exempla* va precedida de dos silogismos a modo de razonamiento filosófico -un procedimiento al que Cicerón recurría con frecuencia en sus discursos en los Comicios y en la Tribuna de las Arengas-, como hace notar él mismo autoalabándose ante su interlocutor: “Yo viví, y mi vida fue luminosa y fecunda; en mi vida no hubo un momento de calma, luego puede haber vidas admirables que no hayan tenido la calma por esencia” (p. 167). El persuasivo orador encadena su argumentación con la *peroratio* y la *digressio*, presentando con una enumeración retrospectiva todos los cargos políticos que detentó en su vida pública y evocando su funesto desenlace; de este modo refresca la memoria de su discípulo, al que cuenta detalles de su vida desde su infancia, destacando cómo decide viajar a Grecia para ampliar sus estudios entre los oradores de más prestigio y cómo de regreso a su país “a despecho de numerosos enemigos” fue “questor, gobernador de Sicilia y de Cilicia, edil, pretor, cónsul y Padre de la patria” (pp. 167-168). Finalmente, narra con estilo vivo y premioso su ejecución y juzga la conducta y sentimientos de sus asesinos, revelando su crueldad: “Antonio pidió a Octavio mi cabeza y éste cayó en la cobardía de regalársela (...). Popilio Lena, que me debía su vida, fue el encargado de acabar con la mía” (p. 168). Esta dura evocación de los protervos romanos que acabaron con su vida viene contrarrestada con el ensalzamiento -presentado en régimen de oposición- del recuerdo del fiel liberto Tirón, al que recuerda con afecto, pues gracias al cuidado que puso en la conservación de sus obras la Historia puede contar con ellas. Todo un ejercicio de reivindicación en donde ha sabido conjugar vehemencia y razón.

Pero como la finalidad última de la carta ciceroniana es animar a Barriobero a proseguir con su tarea de escritor y hacer propaganda de su novela, le habla recurriendo al *pseudodiscurso directo* con el que acentúa el sentimiento de presencia y atribuye estas mismas opiniones a los escritores que lo acompañan en la morada de los inmortales, haciendo más valiosa su argumentación. En este cierre recapitulatorio en el que Cicerón ensalza los valores literarios de esta obra, a la que califica como “novela arqueológica” destaca la sabia elección de sus modelos, los trágicos Plauto y Terencio, la perfecta caracterización de sus personajes protagonistas: “De Tiberio hiciste un retrato magnífico”, “Syncerasto y Apolonio son dos creaciones geniales”, Jovia, la virgen escita, es un tipo “verdaderamente simpático”. Valora el realismo y autenticidad de los diálogos de Apolonio y su capacidad para mostrar la belleza de la isla de Capri. El lector se encuentra ahora ante una carta de felicitación que actúa como guía de lectura y acicate para los lectores.

La epístola, terminada la enumeración de los méritos, se presenta con una *argumentación epidíctica* en la que sigue alabando a su discípulo mientras lo previene de la reacción de los lectores a los que juzga incompetentes para disfrutar de ella y da dos razones al respecto: la falta de hábito lector, pues “tus contem-

poráneos de ahora, son muy pocos los que tienen tiempo para leer” y lo que es peor -situándose en el discurso de la teoría de la recepción cuando se enfrenta con el horizonte de expectativa de los lectores a los que descalifica por su malformación- consumidores de una novela folletinesca de escaso valor literario, cargada de “aventuras sangrientas”, “erotismo enfermo” y de tópicos sensibleros. Con estos gustos literarios efectistas y morbosos no nos sorprende que Cicerón sea muy pesimista con el éxito inmediato de la novela y emplace a Barriobero para animarlo con un lectorado más preparado que llegará en la posteridad.

Con la fórmula latina propia de la despedida afectuosa, el venerado maestro, Cicerón, se despide de su discípulo deseándole “goces plurima salud”. Pero el lector no debe olvidar que se encuentra ante unas epístolas facticias, que ocultan un diálogo en dos tiempos gracias al molde narrativo de las epístolas que han permitido a Barriobero ejercer un brillante ejercicio de retórica y crítica literaria, desdoblándose en los dos “roles” que toda carta exige: el de remitente y destinatario y viceversa.

Cicerón y Barriobero son dos almas entrañadas por su profesión, por su ideología y por su trayectoria vital. El artificio literario que ofrece esta correspondencia revela las preocupaciones ideológicas de nuestro escritor riojano comprometido con la historia y dispuesto a regenerar a su patria, buscando para ello la autoridad de los escritores clásicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ JUNCO. “Magia y ética en la retórica política”, pp. 226 y ss. En *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, (coordinador Álvarez Junco), Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, S. XXI.
- BARRIOBERO Y HERRÁN, Eduardo, *Syncerasto el parásito*, Madrid, Librería de Pueyo, 1908.
- BOARDMAN, John, GRIFFIN, Miriam y MURRAY, Osnyos, “Cicerón y Roma” en *Historia Oxford del mundo clásico*, Versión española de Federico Zaragoza. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La novela de un literato, 1882-1914*, Madrid. Alianza Editorial, 1996, pp. 365 y ss. “Nuevos amigos de *Colombine*”.
- GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Cremá, 1995.
- GUILLÉN, José, *Urbs Roma. Vida y costumbres*. Eds Sígueme, Salamanca, 1977.
- JARNÉS, Benjamín. *Lo rojo y lo azul: Homenaje a Stendhal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932.
- MARAÑÓN, Gregorio. *Tiberio. Historia de un resentido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 1^a ed, 1939.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, “Ficción e historia en *Syncerasto el parásito: Novela de costumbres romanas*”, págs. 223-241. En *Congreso internacional sobre la novela histórica (Homenaje a Navarro Villoslada), Príncipe de Viana*; anejo 17, 1996, Pamplona, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, *Revista 1616*, “Calas en la novela histórica modernista: *Sonnica la cortesana y Syncerasto el parásito*”, pp. 127 y ss. Madrid, Sociedad española de literatura general y comparada, 1998.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, *Diccionario Bio-bibliográfico de autores riojanos*, Tomo I, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- PERELMAN CH. y L. OLBRECHTS-TUTECA. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1989.
- PLAUTO, *Comedias*, Introducción de I. J. Ciruelo, Barcelona, Bochs, 1985.
- ROBLES EGEEA, Antonio. “Modernización y revolución: socialistas y republicanos en la España de entre siglos” p. 29 y ss. En *Populismo caudillaje y discurso demagógico*, (coordinador Álvarez Junco), Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, S. XXI.
- SUETONIO. *La Roma escandalosa*, traducción de Barriobero y Herrán. Madrid, Mundo latino, 1930.
- TERENCIO. *Comedias*. Revisión y traducción de Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1977.

2. UTILIZACIÓN DEL RECURSO POPULAR EN *MARÍA, O LA HIJA DE OTRO JORNALERO*: INTERTEXTUALIDAD Y REIVINDICACIÓN

FRANCISCO ERNESTO PUERTAS MOYA

El 25 de mayo de 1922 aparecía publicada en la colección *La Novela Semanal* una obra corta del riojano Eduardo Barriobero y Herrán (Torrecilla en Cameros, 1875 – Barcelona, 1939), *María, o la hija de otro jornalero*, que figura con el número 35 de la susodicha colección popular madrileña. La novelita consta de cincuenta y siete páginas, está dividida en diez capítulos y en la única edición existente hasta el momento aparece acompañada de unas pertinentes ilustraciones del dibujante Echea, que ponen de relieve el destinatario al que iba dirigida esta obra (y, en general, la colección): las clases populares que accedían a estos folletos por su precio asequible y por tratarse de textos ligeros, de temática intrascendente, burlona y de actualidad. Elegimos esta obra para su análisis por completar la visión que unos años antes había ofrecido Barriobero (en *Syncerasto el parásito*) de su concepción literaria, al aportar un acercamiento a la cultura popular española, que se va destilando en esta obra breve a través de unos mecanismos retóricos que esperamos desentrañar en relación con los objetivos que el autor se propuso mediante la narración de una historia lineal, relativamente sencilla, repleta de guiños y referencias socio-culturales y políticas intencionadas, como podremos ir viendo en las páginas siguientes, a tenor del supuesto del que parte Gonzalo Santonja (2000: 84):

Las mejores posibilidades del autor, así como su disposición descansaban en el género de la novela corta de intención satírica, abierta a las jergas castizas y a las varian-

tes regionales y (...) con la acción sometida a un proceso de exageración caricaturesca que con frecuencia bordea la inverosimilitud.

La primera y más evidente de estas referencias e intertextualidades se encuentra en el título elegido para este relato, eco del famoso folletín o novela por entregas *María o la hija de un jornalero*, que en 1847 comenzó a publicar Wenceslao Ayguals de Izco, convertida por la cantidad de ejemplares vendidos y el número de reediciones que conoció la obra en un ejemplo de la novela popular decimonónica, tal como ha sido estudiada por Leonardo Romero Tobar (1976) y por Ignacio Ferreras (1972, 1976, 1987). A través de esta primera intertextualidad, que en el título identifica las dos obras, con el único matiz del adjetivo *otro* con que se menciona explícitamente la hipotética continuación de la obra de Ayguals, también se viene a reivindicar esa veta de la cultura popular que la literatura folletinesca había representado, de modo que para Gonzalo Santonja (2000: 86) el título supone una parodia de la obra decimonónica, en línea con el carácter de toda esta obra:

[Barriobero] *se inclinó por una especie de parodia de pulso cansado, o sea, breve y lineal frente al farrago al que poco a poco se encaminó su modelo, desde luego casi siempre mejor iniciada que concluida, pues (...) sus narraciones, partiendo de la ocurrencia, presentan unas primeras páginas al menos relativamente trabajadas para perder en cambio gracia y diluirse conforme se aproximan hacia el final. María, o la hija de otro jornalero cumple de lleno tales premisas.*

No obstante, hay motivos que marcan una distancia entre ambas obras¹³, puesto que sus dimensiones difieren radicalmente, aparte la presencia en la obra folletinesca de una intriga melodramática unida a un mensaje anticlerical que no aparece en la novelita de Barriobero (pese a su ideología radical, sorprendentemente), por lo que es difícil poder afirmar, tras una lectura rigurosa de ambos textos, que la novela que nos ocupa sea una “versión libre del conocido folletín de Ayguals de Izco” (Bravo Vega, 2002a: 32).

Más bien, nos encontramos ante la reutilización de un título literalmente emblemático que había conformado una particular visión de la cultura popular y de masas durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁴, con el fin manifiesto de poner en solfa ciertos tópicos o temas que en absoluto pertenecen al ámbito de la novelística de Ayguals, ni siquiera del folletín como subgénero, salvo por lo que concierne al tema de la honra o el honor, que funciona como elemento activo en parte de esta obra de Barriobero, pero más bien como un elemento irónico de crítica hacia la contradictoria actitud que mantiene el protagonista, don Pantaleón de Abanto, a quien desenmascarará su futuro yerno cuando le reproche: “Veo, señor

13. Estas diferencias han sido puestas de manifiesto por Santonja (2000: 86) en esta apreciación:

Obviamente hay demasiadas diferencias de todo tipo entre una y otra obra. Del apostolado social de Ayguals de Izco, empeñado en llamar la atención de los poderosos sobre las tremendas miserias y la secuela de males que assolaban a las clases bajas, al espíritu burlón de nuestro autor media un abismo que ni siquiera anula la filiación republicana de ambos.

14. Así constata Lily Litvak (2002: 166) la recepción de la novela de Ayguals en Cuba calificándolo como “un clásico de la cultura libertaria”. En ello había insistido, cómo no, el propio Santonja (2000: 86) al expresar que la obra lleva un

título que inapelablemente remite al del celeberrimo novelón romántico de Wenceslao Ayguals de Izco, María. La hija de un jornalero (1845-6) (...) los ecos de cuyo éxito distaban mucho de haberse agotado cuando Barriobero escribía.

don Pantaleón, que los republicanos no van ustedes a ninguna parte. Tienen los mismos prejuicios que los burgueses más retardatarios” (Barriobero, 1922: 48).

Más allá de la mera coincidencia con el título de la obra de Wenceslao Ayguals, pocas similitudes se encuentran en la novela de Barriobero, quien ni siquiera menciona uno de los temas principales del folletín, a saber: el anticlericalismo, para cuya argumentación Ayguals había representado en el ríjoso fray Patricio la maldad premeditada y alevisa, hasta el punto de que la propia protagonista, María, había descubierto “que fray Patricio era una furia que había vomitado el infierno para acibarar las amarguras de aquella familia” (Ayguals, 1845: 69), confirmándose de este modo el aserto que –recalcado tipográficamente mediante mayúsculas– había prescrito el narrador del texto decimonónico al inicio de su obra: “Los frailes no son, pues, compatibles con la civilización y libertad de los pueblos” (Ayguals, 1845: 56).

Ni siquiera desde el punto de vista de la intriga se puede considerar que exista la menor relación entre el folletín de Ayguals y el relato de Barriobero, pues aunque la procedencia social de ambas protagonistas es idénticamente humilde y se mejora mediante el casamiento, la diferente focalización desde la que se producen los relatos hace diferir de plano ambos textos, ya que el de Barriobero se centra en la figura del padre, que apenas tenía trascendencia en la obra precedente. A ello se suma el hecho de que la literatura folletinesca practicada por Ayguals estaba repleta de enredos, digresiones, complicaciones, milagrosos golpes de efecto, tal como ha sintetizado Leonardo Romero Tobar (1976: 156-161), en tanto que la narración de Barriobero es lineal y apenas conlleva sobresaltos, careciendo de los tintes melodramáticos con que Ayguals sazonará su obra, como muestra esta brevísima pero muy significativa descripción del ambiente en que se mueve la infeliz protagonista del relato:

Volvió a casa desconsolada, y encontró a dos bermanitos suyos muertos de cólera, a los demás bastante enfermos, y a la pobre ciega, su madre, casi agonizando de aquella devastadora enfermedad (Ayguals, 1845: 100).

No obstante estas radicales diferencias, se puede encontrar el uso de la intertextualidad en el título motivada en la finalidad política que explícitamente hacen las dos obras de unos avatares para defender las ideas de sus respectivos autores: el liberalismo anticarlista en el caso de Ayguals, el republicanismo de izquierdas u obrerista en Barriobero. Ambas obras están, en cierto modo, emparentadas porque las sustenta una idea *comprometida* de la literatura, entendida ésta como un vehículo eficaz para adoctrinar a las masas, a los lectores, lo que queda de manifiesto con el que pone colofón a su obra Ayguals de Izco el 19 de septiembre de 1846, en una justificación en la que llega a afirmar entre otras cosas:

Hemos atacado el vicio por todas sus fases; hemos indicado todo linaje de abusos y los remedios que le son aplicables; hemos presentado por fin radiosa y triunfante la virtud y castigado el crimen (Ayguals, 1868b: 451).

Por el contrario, la moraleja barrioberana es más difícil de encontrar, no porque no exista, sino porque en su integridad y coherencia, el novelista riojano pone como ejemplo irónico a un correligionario suyo, obsesionado por el afán de medro antes que por la defensa de los intereses de clase. En este punto vuelve a ser necesario recordar lo que Gonzalo Santonja (2000: 88) señala respecto de la obra, considerándola

sarcástica e ideológicamente autocrítica o, siendo más exactos, demoleadora respecto al republicanismo histórico, movimiento del que procedía Barriobero y algunos de cuyos más inquietos elementos -entre ellos, él mismo- estaban en trance de aproximación a determinados sectores del anarcosindicalismo. De ahí, también, su inoportunidad.

Probablemente, el origen de la anécdota que da lugar al desenlace humorístico de *María o la hija de otro jornalero* se encuentre perfilada o sugerida en la primera parte de la obra cuasi homónima de Ayguals, precisamente cuando en la taberna lumpen en que se desarrolla parte de la trama de traición al enamorado de María, el tío Curro entona una copla popular, que supone la aparición del elemento fonético idioléctico con que Ayguals va a caracterizar al grupo marginal. La letra de esta copla dice en su primera estrofa:

*Tengo una jembra... ¡jinojo!
¡uy!.. qué jembra... ¡cachirulo!
que cuando menea el ojo
yo no cê lo que me da.
¡Zanaboria! (Ayguals, 1845: 136).*

La resolución final del conflicto político que había puesto contra las cuerdas al inepto gobernador Pantaleón de Abanto tiene que ver con este conocimiento del registro popular que posee el padre de la nueva María, al responder con estentórea voz a la maliciosa adivinanza que se esconde en una pregunta similar, si bien en este caso la canción pertenece al género revisteril tan en boga desde finales del siglo XIX en el mundo del espectáculo provinciano. Aunque esta similitud pueda deberse a una mera coincidencia, viene a mostrar la importancia que representa el elemento popular para ambos autores (de ideologías avanzadas para sus respectivas épocas y coincidentes aparte de por su pertenencia a la Masonería por su conocida grafomanía, de amplia resonancia y éxito entre los lectores del momento, no así de las generaciones posteriores).

El uso de las canciones de repertorio de la época por parte de Barriobero viene a ser un elemento más de configuración de las señas de identidad de una obra literaria concebida al servicio de la educación del pueblo, y que comparte con éste multitud de referencias para atraerlo, para captar su atención (o su benevolencia) y hacer así más digeribles los contenidos. Como se puede observar en esta obra, Barriobero intenta imitar el habla popular, recurriendo para ello a una caracterización ideoléctica de los grupos con un efecto irónico que falta en el caso de Ayguals, quien se contentaba con imitar la pronunciación, transcribiendo una fonética andaluza o chulapa. Sin embargo, Barriobero va más allá, al utilizar las transgresiones lingüísticas (laísmos, por ejemplo) o variadas confusiones como rasgos definitorios de la personalidad de sus actantes, que en su habla mezclan tecnicismos, frases cultas o rebuscadas, expresiones chuscas, argot y vulgarismos, entre otros motivos porque en su bajo nivel cultural ha empezado a actuar la información de la sociedad moderna, a través sobre todo de una rudimentaria formación política a cargo de agrupaciones obreristas, de tendencia socialista, comunista, anarquista, libertaria o federalista.

Este contraste entre incipiente aculturación y analfabetismo proletario es aprovechado por Barriobero para caracterizar a esos personajes de bajo nivel socio-cultural que protagonizan esta obra, con una finalidad claramente humorística, complementada con otros rasgos irónicos e incluso satíricos. Así, la novela (casi cuento) está basada en una broma que se va trazando en el esperpéntico perfil

trágico de que quiere dotarse el protagonista del relato, que no es otro sino el padre de la artista *Gloria del Jarama*, a cuyos inicios artísticos el progenitor se opuso, en previsión de que esta carrera artística de su hija podría entorpecer su ascensión política. Por eso, cuando por primera vez don Pantaleón ve a su hija en un escenario, se retira avergonzado porque la letra de la canción que su hija interpreta lo menciona a él (o más bien al padre de la narradora musical, con quien él mismo se confunde) como un *cañí*, lo que a todas luces no casa bien con las aspiraciones políticas del padre, que piensa de modo declamatorio (y lastimero): “¡Adiós concejalía! ¡Adiós Presidencia del Comité! ¡Adiós Gobierno civil que Lerroux le tenía reservado!” (Barriobero, 1922: 25).

En esta *variatio* progresiva trimembre se encuentra el auténtico drama del protagonista, la ruptura de sus expectativas políticas, que se verbalizan y condensan en una idea que al lector sólo puede transmitírsele como si hubiese sido enunciada en voz alta, pese a la falsedad de esta expresión, porque la dualidad de intereses que alberga don Pantaleón de Abanto es tal que su formulación no puede realizarse más que por la vía de los hechos: Barriobero denuncia así la hipocresía política de los *trepas* que piensan una cosa (a la que el literato omnisciente, milagrosamente, tiene acceso) y dicen otra bien distinta. La descripción del personaje protagonista en esta obra, de la que se encuentran variados ejemplos, se completa con estos parlamentos que dan hondura al personaje puesto que muestran sus reales intenciones, si bien su formulación muestra esta artificiosa construcción, al estar planteada en tercera persona, como si el narrador fuese realmente quien pensase aquello, por lo que dice adiós al puesto que “le tenía reservado”, y no “me tenía reservado”, como hubiese sido de esperar.

Esta circunstancia nos acerca a la figura del narrador, que ocupa un lugar concreto desde el que intenta hacer verosímil la narración y se acerca al público lector para interesarlo en el asunto, a modo de captación de la benevolencia lectora; esto sucede, como es preceptivo, al inicio del texto, desapareciendo paulatinamente la figura del narrador, que se ha hecho tan evidente en el exordio, si por tal tomamos el comienzo: “Quiero, lector, que lo conozcas en su propia salsa” (Barriobero, 1922: 9). Este principio, *in media res*, supone una estrategia hábilmente empleada por Barriobero a fin de conseguir un mayor acercamiento o familiaridad del lector con el texto.

De hecho, es interesante comprobar cómo esta presentación del personaje se produce precisamente en el capítulo (primero) titulado “El señor Pantaleón de Abanto”, que se convierte en una extensa etopeya o descripción física y moral del personaje; su presentación se realiza mediante un *deíctico* que incide en esa cercanía coloquial con que el narrador se dirige al lector en este fingido diálogo inicial en que se convierten las primeras páginas y que da el tono del resto de la obra: “El señor Pantaleón, de quien te vengo hablando, es aquel de la barba ratiña que juega al mus junto al balcón” (Barriobero, 1922: 9).

Sorprendentemente, esta afirmación se realiza cuando apenas se han leído tres cortos párrafos de la obra, y nada se ha afirmado aún del protagonista, por lo que se puede conjeturar la posibilidad de que la obra haya sido reducida, en virtud del pequeño formato que adopta la colección en la que la novela vio la luz, o porque la intención del autor era considerar a Pantaleón de Abanto digno sucesor de Anselmo, el jornalero padre de María en la obra referencial de Ayguals de la que ésta se postula continuadora, en tanto los sucesos en ella narrados hacen mención al ambiente político contemporáneo, el de los círculos republicanos, de modo similar a la ambientación histórica que el novelista decimonónico había prestado

a su obra, ubicada en la década anterior a la fecha de su aparición y con una abundantísima anotación a pie de página en la que se reproducen artículos periodísticos y obras históricas, con el más que evidente objetivo de rellenar papel (no olvidemos que según Ignacio Ferreras [1972: 32] ésta era una de las estrategias de encarecimiento del material novelístico empleado por los redactores de folletones o novelas por entregas).

Esta contemporaneidad es, junto al progresismo político del argumento novelesco de ambas novelas, uno de los datos que las conectan; así, al ya comentado vilipendio anticlerical a que Ayguals de Izco somete al anti-héroe (el *malo de la película* nos permitiríamos afirmar en jerga actual), fray Patricio, a quien llega a desacreditar como “furibundo carlista” (Ayguals de Izco, 1868b: 396) tras haberlo descrito como fraile rijoso y malvado maquinador de intrigas, a dicho anticlericalismo, sosteníamos, hay que añadir la concepción verista que Ayguals defiende en su relato novelesco, como se comprueba cuando afirma al hilo narrativo de los sucesos ficticios que relata: “Cuantos acontecimientos políticos referimos en esta historia llevan el sagrado sello de la verdad” (Ayguals de Izco, 1868a: 9). El trasfondo retórico de esta ficción la representa la palabra del narrador, que para restar paradójicamente credibilidad a todo lo afirmado en ese juego literario que es la ficción y la recreación de mundos, concluye su relato considerándolo, también al modo cervantino, “crónica veraz y documentada” (Barriobero, 1922: 57).

Julián Bravo Vega (2002b: 9-10) ha sostenido, con un punto de sobreponderación¹⁵, que “Barriobero reflejó como nadie el espíritu de la sociedad de su tiempo y la defensa activa de los valores republicanos”. Sin llegar a este extremo, es cierto que a lo largo de *María, o la hija de otro jornalero* se puede comprobar cómo se va acumulando una serie de rasgos retorizantes mediante los cuales se refleja una crítica política, se introduce la ironía humorística, se describe a los personajes y se los caracteriza a través de la imitación de sus discursos, etc.; temas éstos en los que nos centraremos al abordar el análisis de esta obra desde un punto de vista retórico.

Comenzaremos, pues, por una sucinta consideración de la técnica descriptiva empleada por Barriobero al presentar a sus personajes con una invariable presentación de sus rasgos físicos de apariencia externa que definen y caracterizan su forma de ser. La peculiaridad editorial que presentan las prosopopeyas de los distintos personajes es que se ven acompañadas por unas fidedignas transcripciones a las respectivas ilustraciones que adornan el texto: en total, once dibujos de escenas y, lo que es más importante a nuestro fin, de personajes a los que el narrador ha descrito con el objeto de hacer más realista y digno de crédito lo que se cuenta, así como más cercana al lector esta especie de crónica costumbrista novelada. El protagonista de la obra es retratado, tanto por el ilustrador como por el narrador, en dos ocasiones, al margen de su incursión en las escenas en que va participando, con rasgos físicos diferenciados que muestran a las claras su evolución o desarrollo (que coincide con el narrado en la trama): así, el capítulo primero finaliza con una prolepsis claramente irónica, adelantando cuál será el desenlace de la obra con un claro fin humorístico, por el contraste de las situaciones, ya que el esfuerzo de la mujer y de la hija del protagonista

15. Parece más adecuado suscribir con Gonzalo Santonja (1994: 15) que “su importancia como novelista es –a mi juicio– bastante menor”, como repite en Santonja (2000: 71).

resultó inútil para impedir que el futuro gobernador paseara, eso sí, con gran dignidad, por los Círculos políticos los pantalones rotos, la corbata y el sombrero llenos de grasa, la chaqueta sin botones y la cara con barbas de tres semanas (Barriobero, 1922: 8).

Esta imagen, reflejada en el dibujo de Echea que figura en la página 13, contrasta vivamente con la pulcra figura que ostenta el protagonista dibujado en la página 51, convertido ya en gobernador civil “de una provincia remota y pacífica” (Barriobero, 1922: 52). Pero la técnica descriptiva no sólo afecta al protagonista, obviamente, sino también a otros personajes principales en la trama, como el que se realiza de Mauricio, “un hombre maduro y mundano, a quien su posición política no permitía ciertas exhibiciones” (Barriobero, 1922: 38), cuyo dibujo figura en la página siguiente a su descripción. Se comprueba, pues, la importancia paratextual que para el efecto retórico de la construcción y presentación física del personaje, su descripción o prosopopeya, desempeñan las ilustraciones del texto, que refuerzan de este modo el carácter verídico de la obra, su cercanía con el lector pero también la fijación de prototipos y clichés que afectan a la caracterización de los personajes.

Esta conjunción de imagen y palabra tiene claros referentes, a su vez, en el uso que de ellos hacía el folletín, dado que su uso se enmarcaba en una práctica popular, cercana aún al analfabetismo, y necesitada por tanto de soportes de imagen que recalcasen los aspectos más importantes de la obra, los momentos climáticos, como el que representa a María, en la página 26 de la obra, en plena actuación artística.

Sin lugar a dudas, el efecto retórico empleado por Barriobero con mayor frecuencia en esta obra es la imitación de las hablas populares motivada en principio por varias causas que intentaremos delimitar, en consonancia con lo que ya había detectado Gonzalo Santonja (1994: 15) al referirse a la obra breve del autor camerano:

En realidad carentes de verdadera consistencia, su menguado soporte consistiría en las intervenciones de figuras secundarias, en especial de las pertenecientes a las clases populares, por regla general dotadas de unas formas de hablar tan ingeniosas como expresivas.

A esta caracterización de las hablas populares en los personajes de Barriobero también se ha referido Bravo Vega (2000c: 587) cuando ha interpretado en clave satírica la utilización del recurso idioléctico por parte de Barriobero:

Como elemento técnico dominante recurre Barriobero a un hiperrealismo descriptivo, manifiesto en la selección de tipos populares, en la reconstrucción minuciosa de sus hablas, en la pintura de ambientes y en la recreación paródica de situaciones, que desde la comicidad recalcan en la visión esperpéntica de la Administración, de la Justicia, de la Iglesia y del Poder. La comicidad y el chiste sirven para equilibrar la visión ácida de España, tema noventayochista que el lector descubre en la galería de personajes y situaciones que alumbran a las páginas de esta serie menor.

Uno de los motivos se encuentra en el hecho de que ya en el folletín de Ayguals, algunos personajes suburbiales venían descritos y caracterizados por una fonética peculiar, en particular los que frecuentan la taberna del tío Curro. A ello se suma el hecho de que el propio Barriobero reconoce haber redactado un artículo en jerga *cheli* (apud. Bravo Vega, 2002a: 54), por lo que estaba familiarizado con un lenguaje castizo y popular que al ser reproducido concede mayor credibi-

lidad y veracidad a los rasgos psicológicos de los diferentes personajes. Pero no hay que olvidar que este lenguaje barriobajero, estilizado y reconocible por su fijación como prototipo de un grupo socio-cultural, suele dar pie a diversas transgresiones y errores que permiten a su vez hacer uso del humor como arma y argumento.

Así sucede en el capítulo segundo, titulado “La tertulia de los hombres oblicuos”, denominación que encuentra su explicación cuando el narrador, componente del entorno revolucionario, recrimina a los viejos combatientes no haber estado presentes en su enfrentamiento con los guardias, y el barbarismo de la respuesta se hace ver en el origen de tan extraña denominación: “Habernos llamado –repuso uno de ellos–, que nosotros no tenemos el don de la *oblicuidad*” (Barriobero, 1922: 9).

En este planteamiento se distinguen dos actitudes, una de carácter literario y otra socio-política, a saber: la profusión de términos vulgares que para configurar un idiolecto, ridiculizado en ocasiones, emplea el autor y, por otra parte, la crítica implícita a los grupos revolucionarios de otras hornadas o generaciones, cuyo interés por la revolución ha aceptado el criterio burgués del medro y el interés personal, así como sus prejuicios, que desvirtúan la ideología radical revolucionaria para asimilarla a la moralidad pequeño-burguesa, aspecto éste en el que ha incidido el reciente trabajo de Julián Bravo (2002b: 104) cuando afirma que Barriobero “centró su interés en la descripción de aquellas perversiones de la democracia que afectaban a la vida ciudadana y limitaban la libertad de los individuos”.

Pero, obviamente, la imitación del habla popular se convierte en uno de los aspectos retóricos más interesantes que la obra ofrece, desplegando una amplia variedad de recursos que intentaremos ordenar y explicar para que se contextualicen adecuadamente en el conjunto de la obra.

1. Por una parte, se emplean expresiones castizas, muy gráficas al tiempo que populares, mediante las cuales la obra reclama una filiación popular. Baste mencionar, a este respecto, expresiones puestas en boca tanto del narrador como del protagonista o de alguno de los personajes, que se asimilan e identifican de esta forma dentro del proyecto común y unitario del texto. Dichas expresiones, entre otras, son:

Quiero, lector, que lo conozcas en su propia salsa¹⁶ (Barriobero, 1922: 3).

Esa chica, que se ha empeñado en darme la puntilla (Barriobero, 1922: 5).

Los jóvenes, los que, según ustedes, no vamos a ninguna parte, nos batimos el cobre *con los guardias* (Barriobero, 1922: 9).

Pero María tenía sus cinco sentidos en el teatro Barbieri, convertido en cabaret recientemente, y no se le cocía el pan *hasta ver resuelto su problema* (Barriobero, 1922: 16).

Ya nos aburríamos de la insistente autoexaltación, cuando cambió el disco y comenzó con la apología de su novio (Barriobero, 1922: 29).

Pero a las mujeres, o matarlas o dejarlas, como dijo el otro (Barriobero, 1922: 31).

Para cuando el vulgo va, *vamos al decir*, servidor ha dao ya catorce mil vueltas (Barriobero, 1922: 42).

16. Todos los énfasis de estos ejemplos aportados son nuestros, a fin de centrar la atención del lector en el aspecto que queremos recalcar.

Mi hija sabe ya ande le apreta el zapato y no necesita lecciones de su padre (Barriobero, 1922: 42).

Si ella me dice ahora mismo, ni harta de pan ni harta de vino: "Me quiero ir con el señorito Mauricio", pactamos las condiciones y Cristo con todos (Barriobero, 1922: 42).

Pa dar coba, menda (Barriobero, 1922: 44).

Llamaron a la puerta sigilosamente, abrió y encontróse de manos a boca con Mauricio (Barriobero, 1922: 45).

"Abí tiene usted a mi hija", por estas que se lo decía (Barriobero, 1922: 47).

Aun no tenemos el riñón cubierto, como suele decirse (Barriobero, 1922: 47).

2. A este uso hay que sumar la peculiar fonética popular, mediante cuya transcripción Barriobero pretende distinguir y definir a un tipo de personaje, analfabeto y semi-inculto, que habla con dejadez y falta de propiedad. En este apartado, no estaría de más agrupar en distintos niveles estas anomalías fonéticas representadas por el autor, para comprobar cómo su variedad tiene como fin desacreditar la propiedad lingüística de los personajes en cuya boca se ponen estos errores.

Empezaremos señalando las alteraciones y vacilaciones consonánticas, como la que tiene lugar en el siguiente fragmento, donde se produce una metátesis (Calorinas* por Carolinas):

Don Macario, según su propio testimonio, inició y organizó el movimiento de protesta contra los alemanes cuando lo de las Calorinas (Barriobero, 1922: 10).

Esta característica del lenguaje popular reflejado en el texto de Barriobero es el causante de la utilización de una conjugación verbal vulgar o popular, no etimológica y culta, como la empleada por el protagonista de la novela:

¿Qué iba a hacer yo entonces? [¿] Abandonar a la hija de mis entrañas, pa que me la seducieran en un periquete? (Barriobero, 1922: 31).

Ejemplo de esta conjugación vulgar de los verbos, donde la diptongación sufre de errores se encuentra en el siguiente caso:

¿Para qué voy a leer, si me costa saber que estamos vendidos, traicionaos, entregaos y perdidos? (Barriobero, 1922: 12).

Donde más ejemplos de vacilación encontramos es en las vocales, sea por una vacilación del diptongo, como puede verse en la utilización de la forma *concen-cia* (Barriobero, 1922: 48), o en el caso rebuscado de *maniantal* (Barriobero, 1922: 14), sea por la transformación de la -i- en -e-, como se documenta en los siguientes casos:

Paice mentira que sea usted tan encauto (Barriobero, 1922: 14).

En menos de un cuarto de bora nos conglomeramos en la acera de Gobernación más de cincuenta hombres y prenciamos a protestar (Barriobero, 1922: 14).

Abusáis de mí, porque ni mi educación social ni mis prencipios me permiten llegar al melódrama (Barriobero, 1922: 17).

Tengo siempre sobre mi corazón los prencipios de libertad, igualdad y fraternidad entre los hombres (Barriobero, 1922: 31).

Pobre Nicolasa, mi mujer, que reposa en el cevil con mucha bonra (Barriobero, 1922: 31).

Algunos casos de verbos y de adverbios está tipificado por el uso vulgar que de ellos se hace, a menudo relacionado con los fenómenos de alteración vocálica a que nos acabamos de referir, y así encontramos:

Pa salir al público y desencuarnarme las manos biciendo de claque ande no la hay (Barriobero, 1922: 32).

Celebraré el que me haiga usted comprendido (Barriobero, 1922: 42).

Paice mentira que haigamos empezao los dos cuasi a la vez en esta vida, y que sepa yo más que tú (Barriobero, 1922: 44).

Me paice que no hay ley pa dármele (Barriobero, 1922: 49).

En dos frases formuladas por el protagonista podemos sintetizar el uso casi tópico que de estos vulgarismos hace Barriobero, basándose para ello en expresiones y dichos populares como éstos:

¡Lo que semos y a lo que venemos a parar! (Barriobero, 1922: 30).

Mi hija sabe ya ande le apreta el zapato (Barriobero, 1922: 42).

En el amplísimo espectro de reproducciones del habla popular con que Barriobero pretende dotar de realismo humorístico esta novela corta, no podía faltar en el campo fonético la modificación del acento, como en los siguientes ejemplos:

Abusáis de mí, porque ni mi educación social ni mis prencipios me permiten llegar al melódrama (Barriobero, 1922: 17).

Se queda en la del rey hecho un méndigo (Barriobero, 1922: 47).

Frente a algunos usos dialectológicos, como el que lleva a pronunciar la *-d* final como *z*- (así sucede en *fraternidaz* [Barriobero, 1922: 17], o por cercanía en *diznidad* [Barriobero, 1922: 12]), lo usual en esta novela corta es el recurso a los procedimientos más populares de habla, como puede observarse en la conversión de la sílaba *bue-* en *güe-* (así en *güena* [Barriobero, 1922: 17]).

El fenómeno popular más ampliamente documentado en esta novela debía ser, consecuentemente, como lo es, la pérdida de la *-d-* intervocálica, no sólo en las formas de participio:

Esta chica, que se ha empeñado en darme la puntilla (Barriobero, 1922: 5).

¿Para qué voy a leer, si me costa saber que estamos vendidos, traicionaos, entregaos y perdidos? (Barriobero, 1922: 12).

Fuera de eso, aquí todo el mundo ha hecho lo que le ha dao la gana (Barriobero, 1922: 12).

Los cuatro cuartos que ha ganao la chica, nos los hemos gastao en trapos, porque llevamos poco tiempo de artistas; aún no tenemos el riñón cubierto, como suele decirse; y si ésta se encalabrina y se va con usted, pongo por caso, su pobre padre que le ha dao el ser, se queda en la del rey hecho un méndigo (Barriobero, 1922: 47).

Esto no pué seguir así, y be pensao que bagamos un periódico, que se llamará El Torpedo, pa no dejar de vivir a nadie (Barriobero, 1922: 15).

Tengo siempre sobre mi corazón los prencipios de libertad, igualdad y fraternidad entre los hombres, y no los iba a hacer añicos en el propio bogar doméstico, que es un sagrao, como usted sabe (Barriobero, 1922: 31).

Le dió un torzón a causa de haber cenao con unos señoritos (Barriobero, 1922: 31).

¿Destrozar su carrera, como ella había destrozao la mía? (Barriobero, 1922: 31).

¡Bien ganao está el pan que a su lao me como! Si no fuera por mí, a ésta, que es una infeliz, ya me la hubiesen explotao en todos los sentidos (Barriobero, 1922: 31).

Paice mentira que baigamos empezao los dos cuasi a la vez en esta vida, y que yo sepa más que tú (Barriobero, 1922: 44).

La pega usted la patá del Charlot en salva la parte, y dos desgraciaos (Barriobero, 1922: 48).

Lerroxx me lo tenía ofrecido pa cuando viniera la República; pero me parece que s'ha atrancao en el camino (Barriobero, 1922: 49).

Además, también se produce esta pérdida intervocálica en adjetivos (*tós* [Barriobero, 1922: 12, 32]), sustantivos (*lao* [Barriobero, 1922: 31] y *patá* [Barriobero, 1922: 48]) y adverbios (*demasio* [Barriobero, 1922: 48]), sin olvidar algunas formas verbales (*pué* [Barriobero, 1922: 15, 48] y *desencuaernarme* [Barriobero, 1922: 32]). Evidentemente, este elenco de formas apocopadas se completa con el uso de la forma preposicional para como *pa* (Barriobero, 1922: *pas-sim*), como muestra por su reiteración el siguiente ejemplo:

Me doy la mejor maña del mundo pa vestirla, pa montarle los números, pa hacerle el dúo desde dentro, si se terciá, y pa salir al público y desencuaernarme las manos biciendo de claqué ande no la bay (Barriobero, 1922: 32).

A veces, incluso, en este intento de transcripción verista del habla popular, se elide la forma culta, dando lugar al ya reproducido *s'ha atrancao* (Barriobero, 1922: 49). Es probable que, a través de esta tentativa de reproducción mimética del habla popular de los personajes, Barriobero reivindicase su forma de expresarse y pretendiera dignificarla, si bien es obvio que la utilización humorística que de ello hace apunta más bien a una crítica encubierta a esa clase social que aparenta haber sido culturizada, sin los fundamentos requeridos para ello, por lo que se producen errores como el que se comprueba en el siguiente ejemplo: “Que te pongas un *anónimo cualesquiera*, pa que nadie sepa que eres hija del señor Pantaleón de Abanto, y así no me estorbás mi carrera política” (Barriobero, 1922: 17-18), ya que el protagonista utiliza algunas palabras sin conocer su significado exacto, sólo por aproximación y por el parecido fonético, como en este caso al no utilizar *pseudónimo*.

Por todo ello, en boca del personaje se ponen diversos latinismos (valdría decir latinajos), si bien alguno de ellos es trasladado a una pronunciación aproximativa, aumentando por tanto las contradicciones del personaje, abiertas tanto en su discurso como en su ideología:

Tampoco voy a entregar mi hija al ventestate (Barriobero, 1922: 42).

Y se contestaba in continenti, acariciándose el fajín (Barriobero, 1922: 55).

Estas tentativas cultistas del personaje no le impiden incurrir en fórmulas vulgares, que denotan su baja extracción social, como la que emplea para referirse a la famosa artista Raquel Meyer, a quien se refiere como “esa que llaman *la Raquel*” (Barriobero, 1922: 31). Pero a ello hay que añadir el empleo que hace de palabras de germanía o argot (*jamo* [Barriobero, 1922: 12]) así como el uso de expresiones de evidente procedencia popular inculca:

Que en jamás digas que eres bija mía (Barriobero, 1922: 17).

Y, en cuanto a lo demás, yo nada he dicho entodavía (Barriobero, 1922: 48).

Este extenso repaso a las equivocaciones y usos erróneos del lenguaje que Barriobero atribuye a sus personajes de bajo origen social muestra cómo el autor riojano maneja diversos registros, si bien la confrontación a la que somete la cul-

tura popular con la oficial se produce, paradójicamente, en el ámbito de una publicación cuyos lectores difícilmente podrían entender o apreciar algunos de los sutiles matices (pese a su exageración) con que el autor se burla de los efectos esperpénticos provocados por la incipiente cultura de masas, que a principios del siglo XX se encontraba en su primera fase, cuando su difusión se producía a través de periódicos y publicaciones de bajo coste económico, cuya lectura a menudo se realizaba en grupos y en ocasiones incluso se trataba de una lectura guiada, dirigida o comentada por el dirigente político concienciado.

La contradicción de Barriobero trasciende lo estético y lo retórico para instalarse en el ámbito de lo ideológico, por cuanto en su trayectoria intelectual el camerano apuesta por una literatura aparentemente culta y elitista, basada en el canon clásico y tradicional (desde los autores greco-latinos que trajo a las antologías cervantinas, quevedescas y de otros autores españoles del Siglo de Oro que realizó), si bien su objetivo fueron las clases populares, por lo que sus obras fueron ampliamente difundidas en sectores de consumo directo y poco exigentes de calidad. Desde un punto de vista historiográfico, no hay que olvidar tampoco que Barriobero se alinea junto a los cultivadores de una prosa tradicional, frente a los conatos de renovación vanguardista que se detectan en la segunda década del pasado siglo XX, y que pese a sus posicionamientos ideológicos radicales, Barriobero tampoco se sumó a la tendencia de la novela social o roja de carácter revolucionario en la que lo encuadra (por extraños motivos) Gonzalo Santonja (1994; 2000). Anclado, pues, en una visión decimonónica (desfasada para su tiempo) de la literatura, Barriobero empleará diversos recursos para acercarse al lector, para hacer más digerible y fácil su obra, ya de por sí intrascendente y banal: por ello, el narrador intenta hacerse (omni)presente al conducir a través de sus comentarios al lector, considerado menor de edad e incapaz de extraer sus propias conclusiones, lo que se conjuga con esta otra característica de superficialidad que achaca Gonzalo Santonja (2000: 72) a la obra narrativa de Barriobero:

Empecinado en dar a la stampa considerable número de relatos, su lectura revela una notoria incapacidad para construir tramas dotadas de verosimilitud narrativa.

Junto al humor irónico y satírico con que Barriobero estigmatiza ciertos males ideológicos que pretende combatir a través de su literatura, lo más reseñable de ésta se encuentra en el reciclaje de los elementos de la cultura popular, que en su obra se hallan mezclados pese a su diversa procedencia: por ello, no sólo hay una recurrencia a la literatura folletinesca decimonónica (como denota el título de esta obra corta), y con ello al tema del honor que parece presente y vigente como tópico en la tradición oficial de la cultura española, sino que también se acude al habla popular (como tan ampliamente creemos haber demostrado) con el mismo rango que se pone como ejemplo de autoridad el uso cervantino de ciertos enfoques y tratamientos literarios. En esta mezcla de procedimientos narrativos, que prefigurarían de algún modo el rasgo ligero (o *light*) de la actual condición postmoderna de una cierta literatura de mercado para uso y consumo efímeros, destaca como vínculo de unión con el público lector la presencia de fórmulas y giros de actualidad, que se basan en el conocimiento compartido del recién creado mito propiciado por el cine; nos referimos a Charlie Chaplin, reutilizado rápidamente por la masa de espectadores para dar valor gráfico a una actitud de abandono, con una expresión que debió de ponerse en circulación por aquellos años y que Barriobero utiliza para mostrar la cercanía y contemporaneidad de sus personajes,

especialmente del protagonista, cuando afirma, añadiendo además el laísmo con que afecta la procedencia castiza madrileña de don Pantaleón:

La pega usté la patá del Charlot en salva la parte (Barriobero, 1922: 48).

Con anterioridad hemos señalado la leve presencia de un matiz cervantino en esta obrita de Barriobero; permítasenos señalar que éste se hace presente al final de la obra, no sólo en la elección de ciertos nombres para los personajes, como el asignado a la cantante (la bella Minutisa), sino que también apunta a la condición quijotesca del protagonista, de quien, convertido ya en gobernador, realizando su sueño político de antaño, se asegura que rememoraba “aquellos días, claros unos y turbios otros” (Barriobero, 1922: 55) en clara alusión al conocido párrafo cervantino. Si bien el humor de Barriobero no es fino y sutil¹⁷, irónico y amable como el cervantino, el afán por hacer risible e irreal la situación a la que se ve abocado don Pantaleón de Abanto, permite completar la analogía entre éste y el (anti)héroe quijotesco, puesto que momentáneamente aquél también fue investido gobernador, a condición de no tomar decisiones y de hablar poco:

Sobre todo, le encargó y le encareció que hablara lo menos posible, y que nada resolviera sin consultarlo con él [Mauricio] o con el ministro (Barriobero, 1922: 52).

Para teñir de irrealidad la anécdota, Barriobero recurre a la exageración, no exenta de humor, por lo que el detonante de la crisis tras la que se descubrirá la magnanimidad de don Pantaleón como gobernante, merecedor de la cruz del Mérito Agrícola que se “le envió porque no tenía a mano otra” (Barriobero, 1922: 57), fue una huelga iniciada por los barberos de la provincia a la que se sumaron incluso “los cazadores de grillos para la exportación que era la industria local más importante” (Barriobero, 1922: 53-54).

La configuración del texto de Barriobero que hasta aquí hemos venido analizando apunta hacia unas contradicciones que se manifiestan en el plano retórico pero que acaban afectando a la ideología y al universo estético al que el autor riojano se adscribe, precisamente en el momento en que se está conformando la cultura de masas que Ortega y Gasset calificó como arte deshumanizado y que en sus consecuencias tecnológicas analizase Walter Benjamin como precursora de la contradictoria cultura de lo efímero en que hoy vivimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYGUALS DE IZCO, W. (1845). *María o la hija de un jornalero*, primer volumen. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco.

— (1846). *María o la hija de un jornalero*, segundo volumen. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco.

17. Al contrario, como refiere Santonja (2000: 72-73), el humor de Barriobero es más bien de sal gorda:

Su indudable sentido de la ironía, conjugado con el hábil manejo de las jergas acbuladas, le hubiese permitido convertirse en un buen exponente de la mejor novela corta de intención satírica y ambientación costumbrista, mas dichas virtudes, o posibilidades, determinarían el deslavazamiento de sus relatos, sobre todo de los largos, al verse transformadas en defectos por mor de la urgencia, la cual le hacía caer en casi todas las trampas de las bromas fáciles y el trazo grueso.

- (1868a). *María o la hija de un jornalero*, tercer volumen. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro.
- (1868b). *María o la hija de un jornalero*, cuarto volumen. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro.
- BARRIOBERO Y HERRÁN, E. (1922). *María o la hija de otro jornalero*. Madrid: La Novela Semanal.
- BRAVO VEGA, J. (ed.) (2002a). *Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939) : sociedad y cultura radical : 1932, los sucesos de Arnedo : actas del Congreso*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones / Fundación Anselmo Lorenzo.
- (2002b). *Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939). Una nota sobre su vida y escritos*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones / Fundación Anselmo Lorenzo.
- (2000c). “Eduardo Barriobero, escritor maldito”. En Fidel López Criado (ed.), *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española de la primera mitad del siglo XX*, 583-589. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- FERRERAS, J. I. (1972). *La novela por entregas 1840-1900. (Concentración obrera y economía editorial)*. Madrid: Taurus.
- (1976). *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus.
- (1987). *La novela española en el siglo XIX (basta 1868)*. Madrid: Taurus.
- LITVAK, L. (2002). “Cultura obrera en Cuba. La lectura colectiva en los talleres de tabaquería”. Reproducido también en www.cnt.es/fal/BICEL13/18.htm.
- ROMERO TOBAR, L. (1976). *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Juan March / Editorial Ariel.
- SANTONJA, G. (1994). *Las Novelas Rojas*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (2000). *La insurrección literaria. La novela revolucionaria de quiosco*. Madrid: SIAL.