

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

GEMMA MAÑÁ DELGADO y
LUIS A. ESTEVE JUÁREZ

Desde los primeros estudios de la obra senderiana se ha señalado insistentemente la utilización de los elementos autobiográficos en *El verdugo afable*, y la inclusión de otros procedentes de obras propias (*Viaje a la aldea del crimen*, *La noche de las cien cabezas*, *Orden Público*, etc.). Se ha señalado asimismo el carácter picaresco de algún episodio¹. La evocación mítica de la infancia y la tierra natal es una constante en su obra a partir del exilio: *El lugar de un hombre* (1939), *Crónica del alba* (1942) y todo el ciclo que la completa, etc. La utilización del material narrativo de una obra para otra también es frecuente, especialmente cuando se trata de sus experiencias vitales anteriores al exilio².

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

¹RIVAS, Josefa, *El escritor y su senda*, Ed. Mex. Unidos; México, 1967; págs. 82-83.

²ADAM, V. C., «The Re-use of identical Plot Material in Some of the Novels of Ramón J. Sender» en *Hispania* (septiembre, 1960), pp. 347-352.

³SENDER, R. J., *Los cinco libros de Ariadna*, Ibérica, New York, 1957, p. XIV.

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

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

«...Lo del convento con disfraz de hembra era una sugestión demasiado directa y casi un calco de un *libro absurdo* que circuló por Aragón en el siglo pasado titulado *Vida de Pedro Saputo*. (Hace poco ha publicado una edición anotada y crítica de este libro Francisco Ynduráin.) Yo debía quitarlo. Lo había puesto porque me parecía como poner un santo de madera sacado de una ermita en mi «living room». Luego me pareció un abuso.»
Carta, 19 de noviembre de 1968⁴.

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

«El propio Sender me dice en una carta (25-IV-68): «Tengo la impresión de que cuando leí el *Saputo* reconocí algún cuento por haberlo oído antes. No puedo decir cuáles porque no tengo conmigo el ejemplar». Antes ha dicho que usó de esos recuerdos para la primera parte de su novela. El testimonio de Sender me confirma en mi anterior hipótesis y observaciones de la confusión entre lo leído y lo oído.

También aprovecha otro cuentecillo de Saputo en *Crónica del Alba* (México, 1942), donde la tía Ignacia cuenta a los niños la historia del herrero de Almodévar, variante del que figura en la obra de Foz.»⁵

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

PEDRO SAPUTO Y RAMIRO VALLEMEDIANO

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

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

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

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

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

b) Ilegitimidad del nacimiento: Pedro Saputo es hijo natural de la Pupila y desconocemos la personalidad del padre hasta el cap. II del Lib. IV⁸. También Ramiro Vallemediano nace de madre soltera; ahora bien, el padre no desempeña el mismo papel, ya que no reconocerá a Ramiro ante el Registro Civil (*Verdugo*, cap. I, pág. 31), reconocimiento que sí le llega a Pedro Saputo. La situación social de los padres también es diferente. El padre de Saputo es un hidalgo acomodado y «sui generis» que estará deseando que muden los tiempos para reconocerlo y que siempre de modo discreto lo ha protegido a través de la Iglesia. La madre de Pedro es una humilde huérfana, humilde pero bien considerada. El padre de Ramiro es «un labrador de un pueblo próximo que tenía fama de guapo y mujeriego» (*Verdugo*, II, 34). La madre de Ramiro pertenece a la rama «maldita» de una familia aristocrática.

La aceptación del nacimiento de ambos por los vecinos del pueblo es muy diferente, pues en el caso de Pedro Saputo su madre será protegida y al él se le encontrará una madrina valedora ante el pueblo: Salvadora de Olbena⁹. Por el contrario, el nacimiento de Ramiro provoca escándalo, y no sólo esto, sino que su madre continúa las relaciones con su amante y es rechazada por la buena sociedad de la aldea (*Verdugo*, I, 31).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y Ramiro:

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

La reacción de la madre es de incredulidad:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otras situaciones

Al seguir la lectura de *El verdugo afable* nos encontraremos con que Sender introduce a continuación su estancia en el internado —aludida en unas líneas en esta edición— para incrustar el primer fragmento onírico, el del Tarascio¹⁰. Este tipo de episodios

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

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

La pintura de la capilla de la Virgen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El joven pintor dejará constancia de su autoría:

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

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

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

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

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

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

Y también Ramiro:

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

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

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

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

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

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

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

La huida y la aventura del convento

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

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

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

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

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

Y por último, el erotismo. La declaración a las novicias de su «transformación» en hombre lleva a Ramiro a la consumación erótico-sexual de sus relaciones con Juanita y Paulina en unas delicadas escenas nocturnas. Sin embargo, este elemento podríamos considerarlo insinuado por el propio Foz en el párrafo inicial del cap. VI, Lib. II, cuando Pedro ha conseguido ser admitido en el convento:

«No tomó el hábito de monja, como quieren decir algunos y cree el vulgo ignorante que hasta han llegado a afirmar que profesó y vivió tres años en el monasterio. Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones. ¿Y para qué? *Para concluir con un cuento absurdo*¹¹, infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza. *Nada de indecente, de negro ni de mulato pasó en aquel convento*; de gracioso y amable, sí, mucho, porque no cabía otra cosa en la edad y miramiento de Pedro Saputo, ni en la amabilidad y virtud de aquellas señoras.» (*Saputo*, 56).

Esta enfática negación presupone la existencia de un relato oral de

¹¹Nótese la curiosa calificación de «absurdo» que aplica Foz a los supuestos relatos orales y la coincidencia con el fragmento de carta reproducido (vid. nota 4).

tono distinto, con lo que quizá no es tanta la diferencia, pues el elemento erótico queda ya sugerido.

El final del episodio es paralelo. Pero no acaba todo aquí. Las jóvenes novicias reaparecen más adelante. Pedro Saputo las verá dos veces durante sus andanzas como estudiante, pero ellas no sabrán que es Pedro Saputo. Cuando le reconocen (*Saputo*, 155 y ss.) durante un acto público celebrado en Zaragoza, se comunican con él por medio de una nota firmada por «María Mercedes Orante, o Sor Mercedes, que fue en el convento de Geminita» (*Saputo*, 155). Hay una entrevista en la que él las entera de que es Pedro Saputo. También a Ramiro son las ex-novicias quienes lo reconocen a través de una fotografía publicada en la prensa y le escriben una carta, que recibe en la cárcel. La carta va firmada por *Clarita*, alusión al convento. No sabe cuál de las dos es. La muchacha le comunica que ha notificado a la madre de Ramiro su situación. También le hace saber que su amiga estuvo muy enferma por culpa suya y casi murió. Viven ambas en la misma ciudad y el matasellos es de Zaragoza (*Verdugo*, 141). Para finalizar, nos enteraremos de que Paulina ha muerto y Ramiro sospecha que es consecuencia de un aborto o un mal parto del que él se siente responsable (*Verdugo*, 145). En el *Saputo*, tras la desaparición de Pedro, muere su amada Morfina y la seguirán todos los que lo amaron, comenzando por una de las ex-novicias, que se ha convertido en su cuñada:

«Fue Juanita la primera, que murió de parto a los cuatro meses.»
(*Saputo*, 223-4).

Aunque, eso sí, en este caso y de acuerdo con el aire circunspecto y didáctico del *Saputo*, no hay nada que achacarle al protagonista.

La desaparición

Tras una visita al pueblo, durante la cual introduce la brutal escena de la cencerrada y la sórdida historia de la familia Delaput, Ramiro desaparecerá sin dejar rastro y al servicio del poder: solicita la plaza de verdugo en el penal de Ocaña. Solamente cuando volvamos al inicio del tiempo novelesco, será casualmente reconocido en las calles de Madrid por su pariente y protector, el duque de L.

La desaparición de Pedro Saputo se produce cuando, a punto de casarse, recibe una orden, supuestamente real, mediante la que se solicita su presencia en la Corte. Y desaparece durante el viaje:

«No se supo más de él» (*Saputo*, 225). En ambos el momento de la desaparición está relacionado con una boda, prevista en el *Saputo*, simulada en *El verdugo afable*.

Otros aspectos

Quedan por señalar otros aspectos que no aparecen en un momento concreto, sino dispersos a lo largo de ambas obras. Nos limitaremos a señalarlos brevemente, ya que son rasgos caracterizadores del personaje central de cada obra.

La pintura

Hemos visto antes la utilización del episodio del pintor. Pero además los dos personajes se verán recurrentemente relacionados con la pintura de una u otra forma. Pedro Saputo usará la pintura como medio de vida en buena parte de sus viajes: en la primera salida comienza a pintar el convento del Carmen, y al reaparecer después de la huida concluye la pintura; en la segunda, después de ejercer como médico «picó para Murcia, donde vendió la mula y tornó a su oficio de pintor aventurero» (*Saputo*, 118); e incluso en sus estancias en Almudévar «continuamente le escribían y llamaban para obras de pintura...» (*Saputo*, 110).

Ramiro Vallemediario también se relacionará continuamente con la pintura: pintará carteles en el circo; realizará el catálogo de las pinturas del duque de L.; asistirá a exposiciones donde provocará un conflicto «real»¹²; y, por fin, la pintura le servirá como contraseña en la misión informativa que le encomiendan los anarquistas en Benalup (nueva recreación de los sucesos de Casas Viejas, ya elaborado en *Viaje a la aldea del crimen*)¹³. Para finalizar, diremos que en *El verdugo afable* se pueden recoger no menos de dieciocho fragmentos que relacionan al protagonista con la pintura¹⁴. Esta relación de los personajes con la pintura no es casual, ni viene dada exclusivamente por el modelo de *Pedro Saputo*, sino que es uno más de los aspectos autobiográficos que se dan prácti-

¹²La actitud de Sender ante Alfonso XIII aparece relatada en *Examen de ingenios. Los noventa-yochos*, Aguilar, Estudios literarios, México, 1971, 2.ª ed., pp. 17-18.

¹³En este fragmento rehace *Viaje a la aldea del crimen*, como ya se ha señalado.

¹⁴RIVAS, V. J. (op. cit.), cap. III, pp. 239 n. 64 a 249, n. 99.

camente en toda la obra senderiana, especialmente en la de ambiente contemporáneo¹⁵.

El personaje y las mujeres

Otro aspecto recurrente y coincidente será la capacidad de atracción sobre el sexo femenino. Un breve inventario: de Pedro se enamoran sucesivamente Eulalia, Rosa, las dos novicias (Paulina y Juanita), Antonina, Morfina, Teresa la hija de Sisnando, las muchachas de Villajoyosa, la viuda desconsolada, etc.; de Ramiro se enamorarán o sentirán una particular atracción la hija del farmacéutico, las dos novicias (Paulina y Juanita), la sirena del circo, Lydia la argentina, la Cañamón, Federica Blanca la hija del verdugo de Ocaña.

Las relaciones no son del mismo tipo y grado, pues, como ya señalamos, Braulio Foz se mantiene en los términos de la más amable circunspección; mientras que Sender, influido quizá por D. H. Lawrence¹⁶, lleva estas relaciones a un plano no sólo sentimental, sino también sexual y sensual. Pese a esta diferencia, señalaremos que tanto uno como otro no van en busca de la aventura amorosa deliberadamente, sino que es su propia personalidad la que va atrayendo a las mujeres.

«Una muchacha madrugadora nos miró, volvió a mirar a Ramiro y mecánicamente se humedeció los labios con la punta de la lengua. Yo sonreí pensando que Ramiro seguía teniendo éxito con las mujeres.» (*Verdugo*, 369).

«Sintieron mucho su desaparición en Villajoyosa, y más las doncellitas, creyéndose todas huérfanas y abandonadas de la providencia. ¡Cuántas lo lloraron! ¡Cuántas lo soñaban de día y lo suspiraban de noche! ¡Cómo se torcían las manos invocando su nombre desesperadas!» (*Saputo*, 119).

¹⁵El interés de Sender por la pintura como actividad expresiva propia se ve reflejado en PEÑUELAS, Marcelino C., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Magisterio Español, Novelas y Cuentos 59, Madrid, 1970, pp. 231-233. Pero además hay que recordar que sus pinturas fueron objeto de una exposición en la Galería Multitud de Madrid en 1975. Puede consultarse el excelente catálogo. SENDER, R. J., *Obra pictórica* (Madrid, 1975), editado por la galería con motivo de la exposición, y en el que además de abundante material gráfico se recogen una serie de textos de Sender referentes a la pintura y útiles para conocer este aspecto de su personalidad. Hay también referencias abundantes a su actividad pictórica en SENDER, R. J. *Album de radiografías secretas*, Ed. Destino, Ancora y Delfin 558, Barcelona, 1982, especialmente en el cap. XI, p. 114 y ss.

¹⁶Sobre el interés de Sender por D. H. Lawrence puede verse: PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...*, pp. 169-170; SENDER, R. J., *Novelas ejemplares de Cíbola* (Romerman Ed., *Flor de Romero, Santa Cruz de Tenerife*, 1967), XI «Los invitados del desierto»; SENDER, R. J., *Album...*, cap. XIII, pp. 173 y ss.

La muerte

La obsesión de la muerte persigue constantemente a Ramiro Vallemediano: el farmacéutico y su hija, la sirena, Paulina la ex novicia, el anarquista Graco, el sueño de las cien cabezas, los campesinos de Benalup, el verdugo de Ocaña y su final como verdugo, aunque él no sea directo responsable de ninguna de esas muertes. Pedro Saputo no tiene una relación reiterada con la muerte durante la novela; sólo al final, cuando su desaparición sea el factor desencadenante de una serie de fallecimientos: Morfina, Juanita, el padre, la madre, Rosa y Eulalia.

Paralelismo general

Un recorrido simultáneo y esquemático de las dos novelas nos hará ver lo siguiente:

Pedro Saputo es hijo ilegítimo, por lo tanto agudo. Su formación es heterogénea. Tiene habilidad pictórica: episodio del pintor, vida del pintor aventurero. Una muerte supuesta será causa de su huida y de sus primeras aventuras de incógnito, entre las que destaca la del convento. Tras su vuelta, después de esta primera escapada, realiza una serie de salidas o viajes que le llevarán sucesivamente a Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía (Sevilla) y la Corte de Madrid. Una vez producida la anagnórisis y a punto de celebrarse su boda con Morfina, desaparece supuestamente llamado por el rey.

Ramiro Vallemediano es hijo ilegítimo, por lo tanto agudo. Su formación es heterogénea. Tiene habilidad pictórica: episodio del pintor y posteriores relaciones con la pintura ya señaladas. Dos muertes, en este caso verdaderas, le hacen huir y comenzar su vida aventurera: entre estas aventuras, la primera es la del convento de clarisas¹⁷. Una vez fuera del convento se dirige hacia la costa catalana. A partir de este momento, creado el personaje, Sender se desprende de la trama del *Saputo* y los paralelismos son más tenues: lo que en *Pedro Saputo* son diversas salidas, se convierte en una única y continuada, en la que se suceden y acumulan los

¹⁷En Alcolea de Cinca no hay monjas clarisas. Sí las hay en Monzón y en Huesca. Ambos conventos quedaban a principios de siglo en las afueras de la población. Además las clarisas realizan labores de aguja.

episodios. Después de la aventura del circo, marcha a Madrid aún Corte. Lleva una vida azarosa que le conduce al burdel de doña Paca; a la cárcel por su amistad con los anarquistas —reelaboración de *Orden Público*—; tras su excarcelación por intervención del duque de L., su pariente, al contacto con otros grupos sociales (actitud ante la presencia del Rey, relaciones con Lydia, episodio amoroso que le permite reelaborar *La noche de las cien cabezas*); a la continuidad de su participación en la actividad política anarquista, *viajando* a Andalucía (episodio de Casas Viejas-Benalup). De vuelta a Madrid decide retornar al pueblo con la Cañamón como *fingida* esposa. En el pueblo son mal recibidos —brutalidad de la cencerrada—, la Cañamón lo abandona y Ramiro, cada vez más solitario, decide *desaparecer del mundo* solicitando y obteniendo la plaza de verdugo en el penal de Ocaña. No reaparecerá al mundo hasta que sea reconocido casualmente por el duque de L. en las calles de Madrid en compañía del autor, que será testigo de la superrealista glorificación final.

Queda clara la utilización de la *Vida de Pedro Saputo* como punto de partida del relato. Ahora bien, se ha apuntado la posibilidad de que se trate de una «corriente de retorno»¹⁸ en la que se confundiría la fuente popular oral con las lecturas de la infancia. Dadas todas las coincidencias señaladas, no sólo de algunos motivos (situaciones, personajes, nombres), sino también de la sucesión de éstos, de la peculiar personalidad de Pedro y Ramiro y del orden general de ambas obras, el cual acabamos de revisar, y que a todo ello se habría de añadir la coincidencia casi literal en muchos de los pasajes citados (no sólo en el de las novicias), creemos poder afirmar que Sender conocía la novela de Foz, lo que se desprende de la carta a Peñuelas, y que en algún momento no le debió parecer tan «absurda» cuando así la utiliza. Nos inclinamos a ello pese a la carta de Sender a Ynduráin¹⁹, porque en la carta a Peñuelas, fechada unos meses después, habla de «sugestión demasiado directa y casi un calco de un libro...», y esto lo dice refiriéndose a las supresiones de la edición inglesa de 1963, mientras que en la que manejamos no desaparece ninguno de estos episodios. Una consideración más: es curioso que Sender no utilice ni mencione en ninguna de sus obras de carácter autobiográfico la historieta del «salto de Alcolea»²⁰. ¿Libro? ¿Tradición oral? Nos inclinamos por

¹⁸ Foz, B., *Vida de Pedro Saputo*, Ed. Guara, pp. 27 y 71, n. 14.

¹⁹ Foz, B., *Vida...*, Ed. Guara; loc. cit. en nota anterior.

²⁰ Cuya conservación en Alcolea tuvo la amabilidad de indicarme D. José M. Blecua al hablarle de las relaciones entre las dos obras.

el primero, reelaborado y quizás teniendo presentes elementos de transmisión oral. No hay que olvidar que para Ramón Sender todo el mundo entorno y su propia experiencia vital (especialmente referida a su infancia y juventud) es materia novelable y no desde una perspectiva, sino desde más de una.

Reminiscencias del Saputo en otras obras

No es únicamente en *El verdugo afable* donde Sender utiliza motivos procedentes de *Pedro Saputo*. Ya se ha señalado²¹ el aprovechamiento de la historieta de «la justicia de Almudévar» —variante de la que relata Foz— en *Crónica del Alba*²². El relato se pone en labios de la tía Ignacia, personaje popular que introduce a los niños, Pepe Garcés y sus hermanos, en el mundo del folklore. La variación consiste en el intercambio de oficios (se ahorcará a uno de los herreros y se dejará libre al sastre, en el *Saputo* un tejedor). Y es curioso que en la página anterior y en el mismo pasaje de la novela la tía Ignacia le cuenta una historieta de verdugos que dan garrote y de reos que dicen una agudeza, como tres de los cuatro reos cuyo ajusticiamiento inicia *El verdugo afable*. Esta historieta está asociada por contigüidad con la historieta de Saputo que cuenta la tía Ignacia y que también trata de una ejecución. Sin embargo, tampoco aquí aparece la menor referencia al «salto de Alcolea», a pesar del papel desempeñado por las «ripas» en la vida del niño Pepe Garcés.

No es esta la única aparición de elementos del *Saputo*. Hay un pasaje de su más célebre novela, *Réquiem por un campesino español*, en el que no creemos sea exceso de imaginación el ver cierta influencia:

«El zapatero con más deseos de hacer reír a la gente que de insultar a la Jerónima fue diciéndole una verdadera letanía de desvergüenzas:

—Cállate, penca del diablo, pata de afilador, *albarda*, zurrupeta, *tía chamusca*, *estropajo*. Cállate que te traigo una buena noticia: su Majestad el rey va envidao y se lo lleva la trampa.

—¿Y a mí qué?

—Que en la república no empluman a las brujas.

Ella decía de sí misma que volaba en una escoba, pero no permitía que se lo dijeran los demás. Iba a responder cuando el zapatero continuó:

²¹FOZ, B., *Vida...*, Guara, pág. 71, nota 19.

²²SENDER, R. J., *Crónica del Alba*, I, Delós-Aymá; Barcelona, 1966, p. 25.

—Te lo digo a ti, *zurrapa*, *trotona*, *chirigaita*, *mochilera*, *trasgo*, *pendón*, *zancajo*, *pinchatripas*, *ojisucia*, *mocorra*, *fuina...*»²³

Pedro Saputo, durante su vida estudiantina, se encuentra con una vieja mal encarada y

«...dando un brinco, salta en los hombros de un compañero, y dirigiéndose a la mujer, que se alongaba refunfuñando, le disparó este borbollón de injurias, tirándoselas a puñados con las dos manos: vaya con Dios la ella, piltrafa pringada, *zurrapa*, vomitada, *albarda arrastrada*, tía cortona, tía cachinga, tía juruga, tía *chamusca*, pingajo, *estropajo*, zarandajo, trapajo, renacuajo, *zancajo*, espantajo, escobajo, escarabajo, gargajo, mocajo, piel de zorra, *fuina*, cagachurre, *mocarra*, ¡pum pum!, callosa, cazcarrosa, chichosa, mocosa, legañososa, estoposa, mohosa, sebosa, muermosa, asquerosa, *ojisucia*, podrida, culiparda, hedionda, picuda, getuda, greñuda, juanetuda, patuda, hocicuda, lanuda, zancuda, diabla, *pincha tripas*, fogón apagado, caldero abollado, to-to-to-o-torr... culona, cagona, zullona, moscona, *trotona*, ratona, chochona, garrullona, sopona, tostona, chanfloga, gata chamuscada, perra parida, morcón reventado, *trasgo* del barrio, tarasca, estafermo, *pendón* de Zugarramurdi, *chirigaita*, ladilla, berruga, caparra, sapo revolcado, jimía escaldada, cantonera, *mochilera*, cerrera, capagallos...» (*Saputo*, 77-78).

(*Los subrayados son nuestros*)

No creemos necesario insistir en lo que es algo más que una semejanza.

Estas referencias al uso de elementos procedentes de *Saputo* en otras dos novelas de Sender, una anterior y otra de la misma época (1953) que la que nos ocupa, tiene la finalidad de reforzar nuestro aserto: Sender conocía la novela de Foz y se sirve de ella de una manera deliberada. Que en algún momento inserte variantes sobre los motivos del *Saputo* no es indicio suficiente para afirmar la confusión entre lo leído y lo oído, ya que sus propias experiencias nos las ofrece reelaboradas con variantes. Para finalizar, diremos que es frecuente en Sender el aprovechamiento de toda clase de elementos populares. Un ejemplo de ello:

«Este (el zapatero) se mostraba más alegre y libre de palabras que otras veces y decía que los curas son las únicas personas a quienes todo el mundo llama padre, menos sus hijos, que los llaman tíos.»²⁴

Este chascarrillo de carácter popular sigue contándose aún hoy juntamente con otros del mismo matiz anticlerical.

²³SENDER, R. J., *Réquiem por un campesino español*, Ed. Mex. Unidos, México, 1968, pp. 65-66.

²⁴SENDER, R. J., *Réquiem...*, p. 65.

Todo lo expuesto hasta aquí no era desconocido, aunque no sabemos de ningún trabajo detallado. Los pareceres sobre el uso que hace Sender de material narrativo procedente de la novela de Foz son dispares: los unos los minimizan²⁵, otros lo utilizan para descalificar la novela, si no al novelista²⁶. Y aún hubo unos terceros²⁷ que inicialmente ignoraron esta correspondencia y atribuyeron algunos de estos episodios a influencias mucho más exóticas, como la posible relación del episodio del convento con un episodio de *Narciso y Goldmundo* de Hermann HESSE. Descartada esta última postura, examinemos brevemente cada una de las otras dos.

La minimización de la influencia de *Vida de Pedro Saputo* (postura también del propio Sender en las dos cartas citadas) resulta excesiva tras el material examinado. Creemos que la cantidad y distribución de materiales procedentes de la novela de Braulio Foz representa un aporte cualitativo y cuantitativo sustancioso en la construcción de la novela.

La sobrevaloración de la influencia de *Vida de Pedro Saputo* en la interpretación de la novela se resume así: «Gastados sus recursos existenciales de infancia y adolescencia, en *El verdugo afable*, o bien tenía que autoplagiarse de nuevo o crear, y aquí es donde su propia frustración en el proceso creador le indujo a «inspirarse» en una desconocida novela, *Vida de Pedro Saputo...*»²⁸. Pensamos que no es tan simple. Las razones son varias. La primera y más superficial es que el único segmento biográfico usado antes de *El verdugo afable* es la infancia, no la adolescencia, por lo tanto, no tenía necesidad de autoplagiarse a partir de los diez u once años del personaje, puesto que *Hipógrifo violento* y el resto de la serie de *Crónica del Alba* estaba por publicarse y por fin el traído y llevado artículo de C. ADAM tenía que esperar a 1960. Por lo tanto, al menos en su primera redacción, *El verdugo afable* tenía a su disposición prácticamente todos los otros segmentos biográficos. Ciertamente que la edición en inglés (y la de México de 1970) suprime casi totalmente el episodio del internado, porque «lo de la escuela debía ir a 'Crónica' por ser autobiográfico»²⁹. Luego la intención de Sender no es autobiográfica stricto sensu. Si aceptamos

²⁵ PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, Cap. VII, especialmente p. 168; e YNDURÁIN, F., en *Vida de Pedro Saputo*, Guara, loc. cit. en notas 18 y 19.

²⁶ EGEA, J., «La frustración en la construcción formal de la...» (art. cit.).

²⁷ ALBORG, Juan, *Hora actual de la novela española*, II Taurus, Persiles 21, Madrid, 1968, p. 40.

²⁸ EGEA, J., (art. cit.).

²⁹ PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, cap. VIII, p. 168, n. 6.

las palabras de Sender, queda descartado el uso de *Pedro Saputo* para cubrir segmentos biográficos ya usados.

Hay, además, en *El verdugo afable* otro material senderiano. Este proceso de *Orden Público*, *Viaje a la aldea del crimen* y *La noche de las cien cabezas*, todas publicadas antes de la guerra. Habría que añadir el motivo central de *La llave* (*Verdugo*, 364) que será desarrollado en un cuento publicado en 1960³⁰. Dejando este relato aparte, ¿son segmentos autobiográficos los otros tres? No. *La noche de las cien cabezas* es una fantasía onírica, aspecto de la prosa senderiana que se acentuará después del exilio y de manera progresiva a partir del *Epitalamio del prieto Trinidad*, especialmente en sus novelas de carácter simbólico-abstracto. *Viaje a la aldea del crimen* es un relato periodístico-testimonial de unos hechos que conmovieron profundamente no sólo a Sender, sino a la opinión pública de la época y en los que no llegó a participar como actor, sino como testigo de los hechos. Queda *Orden Público*, novela que se basó en una breve estancia en la cárcel. Ahora bien, ¿por qué no usó otros segmentos biográficos que sí usará después en *Crónica del Alba*, como puede ser su estancia en Marruecos? Porque creemos que la novela no tiene como finalidad la proyección autobiográfica como primer elemento, sino la recreación de una visión de la sociedad española a través de un personaje contrastante, Ramiro Vallemediano. Y para dar el clima social en el que Ramiro se desenvuelve, utiliza sus propias experiencias (novelizadas ya o no), puesto que la situación temporal de Ramiro es la misma que la del autor. La dialéctica Ramiro-sociedad es una proyección de las preocupaciones de Sender, y esto hace sentir en cierto modo la novela como autobiográfica, pero ya hemos visto que el mismo Sender no la considera como tal.

Por otra parte, el hecho de que un escritor utilice su propio material en obras posteriores o anticipe elementos de otras por escribir, no es en sí ni bueno ni malo, dependerá de «la 'necesidad' psicológica de estas partes de la novela» y de «la perfección con que se efectúe el trasplante y en la calidad del resultado»³¹. En cuanto a la utilización de asuntos o motivos procedentes de otras obras y su «licitud» pensamos que, salvo un curioso concepto de originalidad creadora en literatura, el cual dejaría a la literatura europea redu-

³⁰SENDER, R. J., *La llave*, Ed. Magisterio Español, Novelas y cuentos 14, Madrid, 1967. Primera edición en Montevideo, 1960, según indica M. C. Peñuelas.

³¹ALBORG, J. L. (op. cit.), pág. 42.

cida a una inmensa frustración, no es tampoco por sí mismo bueno ni malo, sino que también dependerá como en el caso anterior de la calidad del resultado.

El problema se plantea en otros términos: ¿Por qué Sender utiliza la historia de Pedro Saputo como soporte y trama inicial de la obra? La consideración del sentido que pueda tener quizá nos aclare las razones del aprovechamiento de la obra de Foz.

«Es un hombre el verdugo que dice: puesto que es inevitable la violencia, voy a aceptar sobre mi cabeza la responsabilidad de todos los males. En este sentido, ese hombre que *no ha estado nunca dentro de la vida, sino al margen*, acepta la monstruosa circunstancia de ese asesinato que es cada ejecución diciendo: ustedes desprecian al verdugo. ¿Por qué lo desprecian si basan en él todo su poder social, económico, político e incluso espiritual? Aquí estoy yo. Yo voy a ser ese a quien ustedes desprecian y de quien depende que sigan ejerciendo en paz su falso orgullo de ciudadanos virtuosos.»³²
(*La frase en cursiva es nuestra*)

El verdugo, Ramiro Vallemediado, ha estado siempre al margen. El autor, por su extracción pequeño-burguesa, no puede ser un adecuado modelo de persona que «no ha estado nunca dentro..., sino al margen», pese a su rebeldía juvenil y no tan juvenil. Sin embargo, nada más al margen de la sociedad española (y no sólo entonces) como un nacimiento ilegítimo (recuérdese el valor despectivo e insultante que tiene en Aragón la palabra *borde*), y esta condición inicial la cumple perfectamente Pedro Saputo, aunque de forma paradójica, en la novela de Foz.

Estamos ante una novela en la que el autor no se plantea una evocación autobiográfica, aunque, como hace en *La esfera*, utilice elementos de la realidad histórica de la que ha sido testigo (el movimiento obrero y campesino y su represión) e incluso algunas anécdotas autobiográficas (la de su comportamiento ante el rey, su propia estancia en prisión) del mismo modo que Saila es un emigrado político que va a América. También en este caso el personaje es portador de las preocupaciones vitales e intelectuales del autor. Y son estos dos elementos, anécdotas autobiográficas más personajes portadores de las preocupaciones del autor, ya sea a través de monólogos o confesiones³³, lo que le da aquel tinte autobiográfico, puesto que las sitúa en tiempo histórico que corresponde a

³²PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...*, p. 123.

³³MAINER, J. C., «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón Sender», *Papeles de Son Armadans*, CLXI (agosto 1969), Palma de Mallorca, pp. 117-132.

la propia cronología del autor, llegando a ser en *El verdugo afable* el autor testigo que recoge la confesión de Ramiro Vallemediano a lo largo de toda una noche.

¿Y cuál es el sentido de esa confesión? Al hablar de esta novela, Sender dice: «...todos éramos culpables de lo que estaba pasando. Unos por acción, otros por omisión». Y más adelante: «...al final de la guerra me sentía culpable»³⁴. Y Ramiro Vallemediano se siente culpable de lo que le dice Goya:

«Verdad es que antes de llegar a los veinte años has matado a tu novia, al padre de tu novia, a la muchacha del circo y has caído en diversas formas de sacrilegio.» (*Verdugo*, 112).

y de otras desgracias posteriores, aunque no haya habido por su parte voluntariedad, sino que ha sido un mero instrumento del azar o de los demás, y «se libra de la responsabilidad personal aceptando la de la humanidad entera»³⁵.

El futuro verdugo acepta ser el instrumento de una sociedad cuyo orden se basa en la muerte: «Mataré honradamente, atrayendo sobre mis manos *ese desprecio que todos merecen* y del que todos huyen» (*Verdugo*, 340). Esta afirmación no es más que la conclusión de un proceso psicológico que tiene su momento crucial entre los capítulos XV y XVI, cuando Ramiro se entrevista con el P. Anglada. En diversos fragmentos de esta conversación se habla de la violencia e hipocresía de la sociedad: «Acepto la *hipocresía de la virtud*, pues en un mundo de engaños y crímenes fingir la virtud es siempre mejor que proclamar el vicio, pero tengo la obligación de decirle que detrás de todo eso hay una turbadora *falsedad*. [...], me propone que me quede aquí para dedicarme a la bendición de esta sociedad de verdugos. [...] Pero no quiero ser como usted, usufructuario del verdugo. [...] Y ese hombre polariza y recibe el desprecio de toda una sociedad cuyo orden sustenta y consolida. [...]. El verdugo recibe sobre su cabeza la sangre de cada víctima, *de todas las víctimas de ustedes, de todas las víctimas nuestras* [...]. Todos ustedes descansan en el verdugo y desprecian al verdugo». (*Verdugo*, 289). «Cuando yo le digo que esos campesinos de Benalup han muerto quizá por salvarnos a usted y a mí, usted me dice, 'en el nombre de Dios', que *el orden es sagrado*. Bien, lo acepto, puesto que *si esos campesinos alcanzaran el poder harían probablemente lo mismo* que hacen los que lo tienen ahora» (*Verdugo*,

³⁴ PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...*, pp. 121-122.

³⁵ PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...*, p. 123.

289). «...en ese orden el verdugo es un hijo de Dios. [...], pero más digno de respeto que usted, porque *sacrifica el último ápice de satisfacción de sí mismo*, y porque es la piedra angular del edificio en que usted vive [...], es el verdugo más religioso que todos ustedes. ¿Es sagrado el orden? *Atrévase a santificar al verdugo* que se hace cargo de la cobardía de los demás...» (*Verdugo*, 289-290). Y Sender se atreverá a santificarlo en la alegoría final del verdugo glorificado, cuadro surrealista en que se diluye la acción.

Este personaje no puede ser un hombre cualquiera. Debe tener unas características peculiares. La primera de ellas consistirá en que para poder expiar las culpas de los demás no puede haber pertenecido a aquella sociedad en la que nunca llegará a entrar: en el pueblo no es aceptado por ser hijo natural y en el transcurso de sus andanzas sus relaciones serán preferentemente con individuos que, de un modo u otro, están también al margen: los anarquistas, los artistas del circo, una cocainómana, prostitutas y, naturalmente, al final con los verdugos, compañeros de profesión. Nunca ha pertenecido a lo que podríamos llamar la «sociedad normal». No sólo lo dice a posteriori en las *Conversaciones*, sino que en la misma novela se menciona con reiteración (directa o indirectamente) esta situación, como en su imaginario diálogo con Goya, cuando éste le dice: «Todo eso sin dejar de vivir *fuera y al margen* de lo que los demás consideran como la «vida» (*Verdugo*, 112).

Pero no basta con que sea simplemente un individuo al margen de la sociedad. Si ha de ser víctima expiatoria, vehículo de liberación de la culpa de los demás, debe cumplir otra condición: ser inocente. Y será inocente a pesar de sus actos y —podríamos decir— a pesar de la sociedad de la que está al margen y a cuyos miembros consigue inquietar, especialmente a aquellos que tienen mayor hondura reflexiva, como el jesuita P. Anglada: «Quizá Dios le había enviado a Ramiro para turbarle y confundirle antes de su muerte, para *mostrarle a un hombre inocente en medio de sus crímenes*; de unos crímenes que no eran suyos y que, sin embargo, hacía suyos y quería expiar» (*Verdugo*, 296).

Tales marginación e inocencia responden a un paradigma humano:

«El Cojo soltó a reír.

—¿Sabes que te digo? Que tú eres el *hombre natural perfecto*. No toleras ninguna doctrina, no haces sino lo que tu naturaleza te inspira en cada instante.

...
—No. Todo el mundo está pervertido por las influencias de alguna forma de cultura: religiosa, moral, política, social, etc. Pero tú eres el hombre natural *tan limpio de influencias como el día que naciste.*» (*Verdugo*, 279).

Representa Ramiro el estado de naturaleza frente al estado social. ¿Nos es conocido este esquema? Sí, el hombre natural es Andrenio. Esta relación de Sender con Gracián no es por aragonés, sino por el carácter de fábula moral de ambas obras. A esto añadiríamos el conocimiento de Gracián admitido por Sender³⁶ y la directa utilización de formas del pensamiento y la literatura barroca moralizante (especialmente en *La noche de las cien cabezas*, fantasía onírico-quevedesca), incluso con la introducción de aforismos de corte conceptista: «Morimos, luego hemos vivido. Vivir no es sino estar en condiciones de morir» (*Verdugo*, 204).

En el pasaje citado anteriormente, Ramiro puntualiza al 'Cojo':

«Cuando uno nace encuentra una ley natural ya hecha. Si somos virtuosos y mansos y queremos ser fieles a esa ley natural, nos crucificarán como a Jesús. Si no somos virtuosos ni mansos, pero queremos ser justos, acabaremos como Curro Cruz. Eso quiere decir que de un modo u otro, si somos fieles a esa Ley natural, nos matarán.» (*Verdugo*, 279).

¿Cómo es esa ley natural? Es una exaltación máxima de la norma ética, que en un principio cree que está en Graco y los anarquistas; pero éstos matan lo mismo que los otros. La norma ética máxima es conculcada por todos y por la sociedad especialmente, puesto que basa su orden en la muerte, «en el mal absoluto, en el satanismo de la horca y el verdugo, sin dejar de hablar en el nombre de Dios» (*Verdugo*, 290). La sociedad, y con ella su cultura y sus valores morales, quedan relativizados y desvalorizados.

Esta desvalorización de la vida, la sociedad y los valores culturales es uno de los rasgos que conforman la moral de la novela picaresca, según el Prof. Montesinos³⁷. Esta coincidencia con la moral picaresca en algo tan fundamental no es única. Según Montesinos, frente a una ética que trata de normar los modos de convivencia se alza el totalismo o maximalismo moral de la picaresca.

³⁶ PEÑUELAS, M. C., *Conversaciones...*, p. 225.

³⁷ MONTESINOS, José F., «Gracián o la picaresca pura», en *Ensayos y estudios de Literatura española*, Rev. de Occidente, Selecta 36 (Madrid, 1970). Ed., pról. y bibliografía de Joseph H. Silverman, pp. 141-158.

Al no poder atenerse a una conducta reglada, a la continuidad del esfuerzo, a lo posible, lo desprecia en nombre de un ideal ético supremo. De este modo desvaloriza la vida y sus contenidos culturales, la vacía y la aniquila mediante un lenguaje semejante al de la ascética, porque si destruye los valores sociales queda justificado. Destruídos los valores morales, nada merece respeto, sino sólo la conducta libre de hipocresía hasta el cinismo, la cual por franca y sincera será menos impura.

La actitud moral de Ramiro Vallemediano, el verdugo, se refleja, como ya hemos visto, en el diálogo con el P. Anglada en los capítulos XV y XVI. En este diálogo Ramiro rechaza la moral del bien relativo que organiza la sociedad sobre el mal: la pena de muerte. Su idealismo ético totalizador le lleva a decir:

«...Precisamente porque creo en la eucaristía no me atrevo a comulgar.

—¿Por miedo al disfrute inmerecido y fraudulento, como usted dice, de Dios?

—Sí.» (*Verdugo*, 296-297).

Y al hacerse cargo de su empleo, el más envilecedor:

«Seguía tratando de justificar su nueva situación: Podría quedarme en el plano de la honesta ciudadanía, como un pequeño burgués más, como un pintor mediocre, como Santolalla, pero eso sería peor. Todas las formas de la organización social me incitan a sancionar el asesinato, sacando algún provecho moral o material de mi tolerancia» (*Verdugo*, 340).

Y así como el picar se abandona a la degradación y se justifica por la inasibilidad del ideal ético, que el determinismo de su situación le impide alcanzar, así también Ramiro.

«Estuvo Ramiro dos o tres días encerrado en su cuarto pensando en lo que le había dicho el Padre Anglada. Le parecía que de todas sus discusiones se desprendía una evidencia: la superioridad moral del hombre que acepta las miserias del humano destino sin ilusiones y hasta el fin. La grandeza del hombre conscientemente abyecto. La superioridad del miserable de Miguel de Molinos.» (*Verdugo*, 318).

Esta referencia al jesuita aragonés Miguel de Molinos nos sorprende. Ya se ha hecho referencia en los mismos términos a su doctrina quietista en reiterados pasajes del libro desde que, estando al servicio del duque, se entera de que «hubo dos Vallemedianos sosteniendo la doctrina quietista de Miguel de Molinos» (*Verdugo*, 173). Y un poco más adelante, interesado en el personaje, descubre que su doctrina le ilumina el problema del «crimen inevitable y la

salvación natural» (*Verdugo*, 177). Expone en las dos páginas siguientes una síntesis de la doctrina molinista, refiriéndose a la incapacidad del hombre para practicar la virtud, al desprecio de sí mismo, a la virtuosidad aparente para llegar a una reflexión final:

«Yo soy un hombre vil; se puede decir a priori que lo soy, al menos mientras se trata de comprobarlo, y sin embargo nada más fácil que demostrar mi inocencia». Se daba cuenta de que tenía fe religiosa y de que esa fe, sin embargo, no le salvaba a sus propios ojos. Por encima de sus actos había algo puro e inmaculado. Querer poner de acuerdo su conducta con «aquello» —que no sabía lo que era— le parecía imposible. Cada vez que quiso intentarlo tropezaba con la vileza de los demás empujándole al recinto de su propia vileza y queriendo encerrarlo en él.» (*Verdugo*, 179).

El propio desprecio, el ideal de pureza y la imposibilidad de alcanzarla por impedírselo la vileza de los demás, no son sino la actitud del pícaro de justificar la inasibilidad del ideal ético degradando su entorno y achacándole la hipocresía. Y usa un lenguaje ascético-místico, el de Miguel de Molinos. Lo que no debe sorprendernos a causa de la inclinación de Sender por cualquier forma de heterodoxia religiosa o social.

Esta actitud moral del verdugo es semejante a la de la picaresca. Ya hemos indicado que Ramiro es «el hombre natural perfecto». Si a ello añadimos que «todo parte del mal», que «el pecado es necesario», que «es inevitable partiendo de la idea de nuestra imperfección» (*Verdugo*, 286), podemos concluir que los males arrancan de la naturaleza humana. Es el desengaño del idealismo ético. Y la paráfrasis del gracianesco «Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre... hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez» la encontraremos dentro del sueño de las cien cabezas:

«...la del inteligente que se disfrazaba de tonto porque prevenía demasiado a todo el mundo, la del valiente que tenía que aparentar cobardía para no resultar insolente y la del simple que se había hecho una máscara silenciosa de intrigante para que la gente no entrara a saco en su simpleza.

—A veces no hay nada mejor que sugerir la verdad —decía este último—, porque es lo que más despista. El tonto que se hace el tonto suele pasar por una inteligencia excepcional. Un débil que se hace el débil es tratado a veces con la seguridad de que es un hombre fuerte.» (*Verdugo*, 197).

Visión desoladora, desolada, desengaño que encuentran su afinidad en el desengaño barroco de la picaresca y *El Criticón*.

La coincidencia de la actitud moral del protagonista se refleja también en la técnica. *El verdugo afable* es una novela de camino, de iniciación en la que la libertad está ausente, puesto que, como dice el duque de L., hay una fatalidad que persigue a Ramiro:

«Las cuatro últimas generaciones de tu familia han estado encerradas en la aldea a la sombra de un castillo en ruinas. El castillo de Rocafría. Pero así y todo recuerda lo que sucedió a tu abuela. No le bastó con renunciar a todo y esconderse en un rincón de la montaña. Allí fue a buscarla el monstruo.

—¿Qué monstruo?

—Hombre, tú sabes, me refiero a la fatalidad. En ese caso fueron todos los horrores acumulados. Y ella, como te digo, era la mujer más pura que se pueda imaginar.» (*Verdugo*, 174).

Frente a la libertad de Ramiro, «hombre natural perfecto», horrores de influencias, la norma social basada en el mal, en el no ser que es el pecado y la muerte. Y la acepta hasta sus últimas consecuencias: él será el ejecutor de la norma, el verdugo que mata por el bien relativo social, frente al bien absoluto del amor y de la vida.

Todas estas coincidencias de actitud y técnica entre la novela de Sender y la picaresca y Gracián tienen también su correspondencia en unos elementos externos de la construcción de la novela. En primer lugar, el relato autobiográfico justificativo: lo mismo que Lázaro relata su vida a VM. para tomar el «caso» desde el principio y por extenso para que VM. comprenda y así justificarse; del mismo modo, Ramiro Vallemediante relata su vida al periodista Ramón Sender para que comprenda su propio caso, su profesión de verdugo. Esta técnica de desdoblamiento mediante la que el autor se convierte en testigo o transmisor, objetiva el planteamiento novelesco y ha sido repetidamente empleada por Sender: los 'cuadernos' de Pepe Garcés que recoge el propio Sender en *Crónica del Alba*; el adolescente que relata la historia de Sabino en *El lugar de un hombre*; el testigo relator, más difuminado, de *En la vida de Ignacio Morel*; o en *Imán*, donde, como en *El verdugo afable*, el sargento (periodista en su vida civil) es testigo, relator y co-protagonista del que nos olvidamos mediante un doble escamoteo del personaje narrador (Viance, el sargento en la una; Ramiro, Ramón Sender en la otra) para pasar a una matizada tercera persona. En segundo lugar, el uso de elementos folklóricos procedentes de la tradición oral o escrita: en el caso del Lazarillo, estas fuentes folklóricas ya son un lugar común desde los estudios de FOULCHE-DELBOSC y MOREL FATIO, a los que añadiríamos la fuente escrita

sugerida por A. BLECUA³⁸; en *El verdugo afable* han sido concretadas, al inicio de este trabajo, en *Vida de Pedro Saputo* preferentemente, aunque también podría señalarse algún otro elemento de diversa procedencia, como el de las campanas que tocan solas para anunciar una desgracia o muerte (*Verdugo*, 355). Sobre *Vida de Pedro Saputo* y su influencia en Sender no se puede descartar la sugerencia de F. YNDURÁIN³⁹ acerca de la confusión entre la fuente escrita y la oral, ya que si bien sigue preferentemente la fuente escrita, las modificaciones aportadas por Sender, como en el caso de la pintura de la ermita, tienen un claro sabor popular. El mismo Sender nos hace un guiño en este sentido: «Comenzaba a ser *proverbial* su inteligencia» (*Verdugo*, 34). En tercer lugar, la aparición de disquisiciones morales, tópico también en cualquier consideración sobre el género picaresco; en *El verdugo afable* aparecen bajo tres formas: las reflexiones del protagonista, los diálogos (con el P. Anglada, con el Cojo) y los sueños (en la refundición de *La noche de las cien cabezas* y en otros momentos). Varía en el recurso formal de introducción de las disquisiciones morales, pero éstas y aquéllos podemos remontarlos a nuestros moralistas del barroco: el diálogo, a los de Andrenio y Critilo; los sueños, a las fantasías morales quevedescas, *Los sueños* (*Sueño de las calaveras*) y *La hora de todos*; las reflexiones del protagonista, a las de Guzmanillo. Quizá la diferencia estriba en que las reflexiones y moralizaciones parten del heterodoxo Miguel de Molinos como el mismo Sender indica repetidamente⁴⁰.

Nos encontramos con que esta novela reúne en sí una serie de rasgos: alegoría; totalismo moral (exculpatorio) de la picaresca, moral que es un estadio previo al molinismo; la oposición estado de naturaleza/estado de sociedad; novela de iniciación y de camino; coincidencias formales con la picaresca. No es de extrañar la calificación de barroca que se le ha aplicado —prescindiendo de su complejidad compositiva—, pues coincide en tan señalados rasgos internos y externos con la novela barroca por excelencia: la picaresca. Y con una ideología también barroca: el molinismo.

Posible alegoría de la trayectoria espiritual de Sender, nos manifiesta sus actitudes existenciales ante una serie de problemas

³⁸BLECUA, Alberto, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del 'Baldús' (Sevilla, 1542)», en *Boletín de la Real Academia de B. Letras* (B.R.A.B.L.), de Barcelona, XXXIX, 1971-1972.

³⁹FOZ, B., *Vida...*, Guara; v. loc. cit en nota 14.

⁴⁰PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, cap. VII, pp. 189 y ss.

ético-morales. La situación en un marco temporal coincidente con el suyo, la inclusión de anécdotas autobiográficas y la refundición de obras propias anteriores a la guerra civil reforzarían este sentido autobiográfico. Sin embargo, no se inicia en un mundo arcádico como el primer 'cuaderno' de *Crónica del Alba*: primer argumento en contra del autobiografismo. El autor es el narrador de la larga confesión del protagonista, por lo que éste queda objetivado. Y en la edición inglesa, según indica el Prof. PEÑUELAS⁴¹, se acentúa esta actitud por parte de Sender al interponer un periodista narrador entre el personaje y el autor por el procedimiento de cambiarle el nombre: el narrador será Juan Echenique en lugar de Ramón Sender. Este procedimiento es semejante al de *Crónica*, donde el autor es transcriptor de los 'cuadernos' de Pepe Garcés, pero ésta no es razón suficiente para situar *El verdugo* en la línea autobiográfica. Hay mayor semejanza entre *Imán* y *El verdugo afable*, ya que en ambos se produce el mismo efecto de escamoteo de la voz del narrador y del protagonista. Hay cierta ambigüedad que Sender se ve obligado a despejar: se siente identificado con el protagonista (es una parte de su yo) y le atribuye elementos de su persona, y al mismo tiempo lo objetiva, pues como él mismo indica por vía de exclusión, no es autobiográfica. Si nos atenemos al inicio (el periodista Sender asiste como testigo a una ejecución, conoce al verdugo y se cita con él para hablar), queda descartado el autobiografismo como soporte externo de la trama novelesca, aunque el autor transfiera a Ramiro un sentimiento de culpa (plano simbólico). Lo que no puede es transferir de Ramiro a Sender el oficio de Verdugo que se ejerce en el momento del relato. Necesita marcar el carácter no autobiográfico: la marca es el procedimiento narrativo.

Esta novela de iniciación y de camino contiene elementos autobiográficos innegables, aunque deben quedar integrados en una construcción no autobiográfica para explorar algo más genérico: la expiación de la culpa (no bien delimitada esta última) ante la inaccesibilidad del ideal ético: ideal ético del que prescinde la sociedad para ordenarse por unas normas de conducta que tienen como razón última la ejecución del reo.

Hemos indicado ya algunas notas del personaje: ilegitimidad, marginación, inocencia radical, viajero y observador de la vida desde fuera, marcado desde el principio por su singularidad, paradigma del hombre natural... Ya hemos apuntado su relación

⁴¹ PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa...*, cap. VII, p. 181, n. 6.

con Andrenio, aunque sus andanzas sin mentor lo alejan de él y lo acercan al pícaro. La novela de Foz le ofrece un personaje sorprendente: nacido fuera de la norma, sencillo pero agudo, viajero y observador, absolutamente singular, «hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra». El uso de una materia literaria preexistente (propia, ajena o tradicional) no es excepcional en Sender, sino procedimiento frecuente. Bastará invertir la relación del personaje con su entorno (desde su nacimiento Pedro Saputo es bien recibido, mientras que Ramiro no) para que se plantee una tensión creciente de la que carece la obra de Foz. El personaje es 'proverbial', lo que permitirá a Sender mantenerse fuera del autobiografismo estricto y, al mismo tiempo, por su origen aragonés le permite sentirse enraizado, pese a que deliberadamente al modo cervantino evita la localización geográfica exacta del lugar de origen de su criatura: «había nacido en una provincia del norte» (*Verdugo*, 30), aunque poco después utilice las voces 'cabezo' y 'tozal' (*Verdugo*, 33). La segunda aparece registrada como aragonésismo en el *Diccionario aragonés-castellano* de R. ANDOLZ y en el *Diccionario de uso del español* de M. MOLINER. En éste se dice de la primera: «poco frecuente»; sin embargo, para una persona que haya vivido algún tiempo en Zaragoza, como es el caso de Sender, será palabra habitual.

Sólo queda recordar que conforme se va dilatando su exilio, el desarraigo lleva a Sender a una vuelta cada vez más mitificada a sus orígenes aragoneses, no históricamente, sino en una «arbitraria erudición etnográfica»⁴², como pueden ser sus referencias a los ilergetes. Aunque esto no es más que la intensificación de un rasgo presente en *Imán*, cuyo protagonista, Viance, es aragonés, un aragonés al que después de la miseria de la guerra de Marruecos «le han robado su pueblo»⁴³, Urbiés, bajo el pantano, cerca de Tormos. ¿Qué tiene de sorprendente que para crear ese turbador Ramiro Vallemediario haya acudido al insólito Pedro Saputo aragonés, ilegítimo, singular, natural y que cuando llega a ser hombre desaparece misteriosamente— en el que ya no se sabe qué es lo inventado y qué lo folklórico?

Solamente falta por añadir que Miguel de Molinos, cuya doctrina aparece con tanta profusión citada, es además de un heterodoxo, hecho que ya le haría sentir a Sender una gran afinidad con él, jesuita, aragonés y moralista, como Baltasar Gracián.

⁴² MAINER, J. C. (art. cit.), p. 119, n. 1.

⁴³ SENDER, R. J., *Imán*, Ed. Destino, Ancora y Delfín 482, Barcelona, 1976, p. 300.