Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 141-162

Research Article

Evolución de una historia social en Joaquín Dicenta: análisis comparativo de «El desquite» (1893), *El señor feudal* (1896) y *Los bárbaros* (1912)

Evolution of a social story in Joaquín Dicenta: comparative analysis of «El desquite» (1983), *El señor feudal* (1896) and *Los bárbaros* (1912)

Manuel J. Muñoz Álvarez

Authors:
Manuel J. Muñoz Álvarez
Universidad de Málaga
majamual@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9780-319X

Date of reception: 18-05-2019
Date of acceptance: 06-06-2019

Citation:
Muñoz Álvarez, Manuel J., «Evolución de una historia social en Joaquín Dicenta: análisis comparativo de *El Desquite* (1893), *El señor feudal* (1896) y *Los bárbaros* (1912)», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 141-162.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.08

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Joaquín Dicenta acostumbraba a convertir sus cuentos en obras de teatro y después en novelas. En este artículo se analiza este procedimiento en la génesis y evolución de una historia social: la relación existente entre el relato «El desquite», el drama *El señor feudal* y la novela *Los bárbaros*.

Palabras clave: Joaquín Dicenta; literatura social; estudio comparativo; El desquite; El señor feudal; Los bárbaros.

Abstract

Joaquín Dicenta used to convert his tales into plays and later into novels. The purpose of this study is to analyse this procedure in the genesis and evolution of a social story: the link between the short story «El desquite», the play *El señor feudal* and the novel *Los bárbaros*.

Keywords: Joaquín Dicenta; social literature; comparative study; El desquite; El señor feudal; Los bárbaros.

Introducción

Si analizamos argumentalmente la producción cuentista, dramática y novelística de Joaquín Dicenta, nos daremos cuenta de que, por ejemplo, «Un divorcio» (1893) fue el embrión de *Luciano* (1894), que el ambiente de *Lorenza* (1907) era el mismo que el de su novela *Rebeldía* (1910) o que «El crimen de ayer» (1893) fue el antecedente de su drama homónimo (1908). El escritor aragonés, por tanto, acostumbraba a utilizar sus cuentos como base de sus obras de teatro, y estas como fermento para edificar sus novelas. Fernández Insuela (2003: 2017) fue el primero en percatarse de esta práctica, que revelaba, según se mire, o la consistencia de su producción literaria o su escasa capacidad imaginativa. En mi opinión, ninguna proposición excluye a la otra; habría que entender su relación de un modo consecutivo: Dicenta fue un hombre comprometido con su tiempo, por lo que no es de extrañar que su ideario tuviese un gran arraigo en sus obras literarias y, por tanto, que su creatividad quedase supeditada a dichas ideas.

En el presente artículo se estudiará con detenimiento la relación existente entre tres obras de Dicenta emparentadas: el cuento «El desquite» (publicado el 12 de junio de 1893), el drama *El señor feudal* (estrenado el 2 de diciembre de 1896) y la novela *Los bárbaros* (publicada en 1912). El asunto que abordan es el mismo: la rebelión de los campesinos contra sus explotadores. Esta es una cuestión poco estudiada por la crítica que, no obstante, me parece de gran relevancia. Mas Ferrer (1978: 147) ni siquiera menciona «El desquite» cuando habla de las fuentes de *El señor feudal*, y cita solo las deudas del drama con *Le grand Marnière* de Georges Ohnet. Por su parte, McGrath (2004: 113-114), a pesar de haberse percatado del vínculo existente entre estas tres piezas, apenas le dedica dos páginas de su cuidadoso estudio.

Para hacer más sistemático el análisis comparativo, me centraré en estudiar con detalle la manera en la que el autor ha abordado espacio, tiempo, personajes, temas y el símbolo de la cuba en cada una de las obras[1]. No pretendo solo señalar similitudes y diferencias, persigo también tasar la idoneidad de los recursos mantenidos y modificados por el escritor y valorar el contenido crítico de estas tres manifestaciones de la literatura social.

1. En el apartado de la bibliografía figuran las ediciones sobre las que citaré de ahora en adelante las piezas estudiadas, pero señalo que, con el objeto de evitar incluir información redundante, cada vez que las mencione, en la referencia incluiré solo el número de la página, sin año ni autor. En el caso de «El desquite» ni siquiera indicaré la página, puesto que todo el relato figura en una sola.

Espacio

La acción de las tres piezas de Joaquín Dicenta sucede en un espacio similar, en una aldea cuya riqueza proviene del sector primario. Son lugares donde se perciben claros contrastes socioeconómicos: por un lado, una inmensa mayoría trabajadora que vive en condiciones infrahumanas; por otro, una minoría que disfruta de los privilegios obtenidos por la explotación de los anteriores. La principal diferencia entre los tres pueblos radica en el grado de precisión con el que son descritos por el autor.

En «El desquite» se hallan poquísimas referencias espaciales, por lo que la aldea queda desdibujada. Sin embargo, esto no debe resultar extraño puesto que es una clara consecuencia de la limitada extensión del género cuentístico, en el que la brevedad inherente impide al autor demorarse en el dibujo del paisaje. A pesar de ello, con los pocos datos ofrecidos por el autor, casi pinceladas impresionistas, es posible recomponer de manera vaga el lugar. Se trata de un pueblo español sin determinar, compuesto por unas cuantas «casucas», equiparadas a cuadras, en las que viven los campesinos, una iglesia y una plaza pública donde se organizan bailes los domingos. Aunque no se explicita nada al respecto, sería lógico suponer que la vivienda del terrateniente en nada se parecería a la de sus trabajadores, ya que contaría con un buen número de comodidades ajenas a las humildes casas de estos últimos. Asimismo, si la actividad agrícola y la ganadera constituyen el sustento del pueblo[2], habría que presumir que este posee las adecuadas instalaciones para desarrollar dichas labores, además de la bodega y del establo mencionados en el texto literario.

La acción de *El señor feudal*, al igual que el cuento anterior, sucede en una aldea indeterminada. Si bien en la obra no se concreta el lugar exacto, algunos críticos señalan que se trata de un pueblo andaluz[3]. Tal vez las razones que los conduzcan a efectuar dichas afirmaciones sean las que siguen: 1) las numerosas referencias al clima caluroso, que podrían situar la acción en el sur peninsular;

2. «Apenas concluidas las faenas de la recolección [de la vid], a otra faena nueva, a prensar la oliva entre las piedras de la muela para que destilase gota a gota el pringoso aceite; a hacinar en los rincones del establo la hierba con que había de nutrirse el ganado durante el invierno; a recoger en anchos serones la fruta; a acomodarla para su conducción y transporte; a hacer con las mieses amarilla alfombra de la era y a pasar y repasar por aquella alfombra, guiando las mulas, dirigiendo el trillo, desgranando la espiga y pulverizando la paja: luego a limpiar la paja, a recoger el trigo en dorados montones, que la pala remueve y el sol abrillanta y el aire besa; y de la era al lagar a entendérselas con los racimos, a estrujarlos con sus pies musculosos, a transformarlos en mosto».
3. Mas Ferrer (1978: 138) afirmó que la obra «presenta la problemática social en un ambiente rural —el campo andaluz». Por su parte, McGrath (2004: 111-112) dijo que el drama ocurría «in a rural setting, the Andalusian countryside».

2) la alusión al gazpacho, un plato típico de Andalucía y 3) la correspondencia de las modalidades lingüísticas empleadas por la mayoría de los personajes del drama con las hablas andaluzas. Si bien, no hay que ignorar que tanto en el centro como en el norte peninsular pueden registrarse elevadas temperaturas en verano; que en Castilla-La Mancha hay una variedad del gazpacho, el gazpacho manchego, y que, siguiendo la opinión de Paco de Moya (1971-1972: 143), el característico modo de hablar de los dramas rurales, más que indicar el origen geográfico de sus personajes, revela su adscripción a un estrato sociocultural bajo. Por todos estos motivos, a mi juicio, sería muy aventurado garantizar con rotundidad que Dicenta ubicara el pueblo en Andalucía[4]. Por eso me parece mucho más coherente la afirmación de Claver Esteban (2012: 160), quien señaló que el drama «sucede en un lugar abstracto de la geografía española».

En este caso, la pintura del lugar es más minuciosa que en «El desquite», ya que, gracias a las introducciones escénicas y a las acotaciones, conocemos con detalle los ambientes en que se desarrolla cada uno de los tres actos del drama. El primer acto sucede en la finca del señor Roque, en las inmediaciones del lugar, pero al aire libre, espacio de trabajo de los campesinos, situado cerca de las eras y del sendero que conduce al bosque, antesala del «castillejo gótico medio arruinado que supone ser la morada y solar del Marqués de Atienza» (7). El segundo espacio dramático se ubica dentro de la humilde casa de labor en que viven Juan y Juana y el último lugar se corresponde con la bodeguilla de Roque.

A diferencia de las obras anteriores, en *Los bárbaros* la aldea es descrita con todo lujo de detalles a lo largo de las tres partes que estructuran la novela. Se alza en una llanura abrigada por una cordillera en cuyos picos habitan los carboneros:

> Al centro de la llanura, en una pequeña ondulación, levantábase el pueblo rico, blanco, reluciente, agujereado por las torres de cinco iglesias, esmaltado con huertecillos verdes, empenachado con musulmanas azoteas. Los barrios pobres negreaban en la parte baja del montículo, a las márgenes de un arroyo, seco las más veces del año (35).

En el pueblo rico, se hallaría, próximo a los trigales, el cortijo del patrono, y por encima de este, «sobre una alta y solitaria roca, erguíase un cuarteado torreón y unas viejas murallas» (34-35), el castillo de los marqueses de Cazorla.

4. Con todo, no se puede negar que la geografía andaluza fuese conocida para Joaquín Dicenta, pues, de hecho, a lo largo de su vida, la visitó. Por ejemplo, tenemos constancia de que estuvo en Linares con el objeto de informarse acerca de la situación de los mineros, siendo frutos de dicho viaje la publicación, en 1903, de nueve artículos en *El Liberal* y la composición, en 1907, de su drama *Daniel* (Valladares Reguero, 1999).

En esta ocasión, el pueblo recibe un nombre: Mérina[5]. Se trata de un espacio inventado por Dicenta, pero podría localizarse en Andalucía[6], presumiblemente en Huelva, Cádiz, Málaga o Almería, porque se dice que la capital de la provincia a la que pertenecía Mérina «era puerto de mar» (179). La continuidad argumental del relato y del drama en la novela, con un espacio concreto andaluz, fortalece la idea de que Dicenta estuviese pensando en Andalucía cuando escribió *El señor feudal* y «El desquite», a pesar de que luego, como he señalado, no incluyese ningún rasgo idiosincrático de dicha comunidad en sendas piezas.

De la descripción de los tres espacios se puede extraer una serie de elementos comunes:

— La oposición entre las viviendas de los campesinos y de los burgueses, modestas las primeras y ampulosas las segundas.
— Las infraestructuras propicias para el correcto desempeño de la agricultura y la ganadería, concediendo especial relevancia a la actividad de la viticultura, de ahí la mención expresa de las bodegas.
— Solo en *El señor feudal* y en *Los bárbaros* figura la residencia de la aristocracia, castillos derruidos que denotan la situación de este grupo social en un momento histórico determinado.
— Tanto en la aldea de «El desquite» como en la de *Los bárbaros* se sabe que hay erigida una iglesia, aliada de la burguesía en su intento de domeñar la conciencia de los obreros alienados.

Por último, las condiciones climatológicas de los espacios constituyen al mismo tiempo un punto de convergencia y de divergencia entre las piezas estudiadas. Los tres espacios son lugares donde hace un calor sofocante en verano, que agrava las condiciones en las que los campesinos han de realizar sus labores, pero solo en *Los bárbaros* esta situación climática se lleva al extremo, hasta tal punto de poder identificar Mérina con el infierno. La presencia del grupo de montañas que rodean la llanura hace verosímil esta equiparación: Mérina está al pie de las montañas, es decir, abajo, como el infierno; mientras que las cordilleras, como el cielo, se encuentran arriba, a una gran distancia del suelo.

5. En el capítulo sexto de la segunda parte aparece el nombre por primera vez (171). Más adelante, aparecerá también escrito sin la tilde.
6. No hay en la novela una afirmación tajante de que la acción suceda en Andalucía, pero sí se hallan leves indicios referentes a la climatología, a la moda y a la gastronomía que nos permitirían barajar esa posibilidad. Quizá el más significativo sea un suceso acaecido al final del libro: el viaje que realiza un grupo de señoritos originarios de Madrid para conocer la «juerga netamente andaluza» (205).

Por eso, en Mérina hace el mismo calor que en el infierno[7] y en las montañas «las nieves serranas refrescaban la atmósfera» (132). Este símil se completa con los modelos socioeconómicos característicos de ambos lugares: en el pueblo predomina un sistema semejante al feudalismo, donde la injusticia es un denominador común; por el contrario, en las montañas, los carboneros se rigen por un «vivir fraternal» (132), modelo semejante al propugnado por el socialismo, que Dicenta propone aquí como el ejemplar. Sin embargo, la población de los carboneros queda asolada como consecuencia de una espantosa tormenta, lo que, tal vez, pueda poner de manifiesto que, en el fondo, Dicenta creyese en la inviabilidad práctica de las ideas socialistas.

Tiempo

Teniendo en cuenta el contenido crítico de estas piezas, hay que admitir que los hechos contados en cada una de ellas deben suceder en una época contemporánea al autor, un período de tiempo que abarca el final del siglo XIX y el comienzo del XX, pues no tendría sentido denunciar una situación social injusta acaecida en el pasado, dado que esta sería ya irrevocable y, entonces, más que sociales, serían obras históricas. En consecuencia, el carácter actual es otro punto que tienen en común.

Asimismo, las tres comienzan de una forma abrupta, *in medias res*. De este modo, el conflicto que el autor aragonés plantea en cada una de ellas se hace más grave en tanto que no se trata de una situación nueva, sino que se ha ido desarrollando durante un largo período de tiempo, afectando incluso a los ascendientes de los personajes. Normalmente, este tipo de inicios agilizan el ritmo de la obra, pero en este caso creo que contribuye justo a lo contrario, a ralentizarlas, a situar el origen de la injusticia social muchos años atrás. En realidad, el día a día de todos los campesinos, da igual la generación a la que pertenezcan, es siempre el mismo: soportar los perpetuos abusos de sus amos.

Por el contrario, las tres se distancian en la duración de los sucesos que narran o dramatizan. Mientras que en «El desquite» no se especifica el tiempo que abarca la acción relatada, en las otras dos obras sí que se detalla. *El señor feudal* ocurre en, al menos, diecisiete días.

7. «La atmósfera era incendio; un incendio sin llamas; un vaho quemante de todas partes venía ahuyentando a los pájaros que, ocultos entre los árboles del inmediato bosquecillo, no se atrevían a piar. Ni una bestia se vislumbraba en la llanura. Los toros dormitaban bajo los matorrales; los insectos mismos habían dejado de zumbar, aletargados, amodorrados por el implacable calor» (49).

> Los actos I y II ocurren en dos días consecutivos, ya que Petra al comienzo de la escena II del acto II se refiere a los hechos sucedidos «ayer» [...]. Entre el acto II y el III han pasado, como mínimo, quince días, tal y como Petra se encarga de indicar de nuevo al principio del último acto: hablando de la llegada de Carlos al pueblo la noche anterior, dice que «quince días se ha pasao juera arreglando no sé qué cosas de su padre» (66). No es posible precisar el día exacto en que Carlos se marchó, pero es plausible pensar que tuvo que ser al día siguiente de anunciar su compromiso con María (Muñoz Álvarez, 2018: 25).

Se trata de una cifra considerablemente inferior al año y medio que transcurre en *Los bárbaros* (desde un verano hasta el invierno del año siguiente), pero consecuente con el género al que pertenece, el teatro, donde las constricciones temporales son muy habituales. Si bien es cierto que en «El desquite» el autor aragonés logra crear una sensación de estatismo con el empleo del pretérito imperfecto de indicativo y al señalar que el obrero protagonista realizaba las mismas tareas en cualquier estación del año.

Por último, en las tres obras se puede advertir, gracias a los constantes comentarios sobre la climatología, que en cada trama siempre está presente una misma estación: el verano[8]. Que el clima sea asfixiante supone un refuerzo para la trama social, puesto que empeora las condiciones en las que los campesinos han de realizar sus faenas y potencia la crítica.

Personajes

Los personajes del cuento, el drama y la novela son muy dispares, pero es posible detectar que muchos representan un mismo papel. A este respecto, Forgas Berdet (1983: 46) hizo hincapié en

> la repetición constante en sus obras de ciertos esquemas-tipo. En sus producciones eminentemente sociales los personajes responden al siguiente arquetipo: obrero concienciado, patrón explotador, muchacha ultrajada, con un maniqueísmo a ultranza que considera el patrón directo responsable de todos los males que aquejan al obrero y personificación del mal, y que asocia las manos encallecidas y la blusa obrera con la bondad y moral espiritual.

Por eso, en este apartado estudiaré las características, así como las similitudes y divergencias de los personajes pertenecientes a cinco grupos distintos que he establecido de antemano, en base a su aparición en, al menos, dos de las

8. En «El desquite» no se precisa el tiempo de la historia, pero sí se alude al verano (y tamb ién al invierno), al referir las pésimas condiciones en las que Juan, el campesino protagonista, tenía que cumplir con sus obligaciones: «en invierno tiritando de frío, encorvándose para recibir el empujón del vendaval, empapado por la lluvia o acariciado por la nieve; en verano asfixiándose, jadeando, respirando polvo, transpirando pegajoso y caliente sudor».

tres piezas analizadas. Estos grupos son: los campesinos rebeldes, los propietarios crueles, las mozas deshonradas, los aristócratas arruinados y los clérigos interesados.

Los campesinos rebeldes

El rol del trabajador rebelde se halla en las tres piezas: lo desempeñan Juan en «El desquite»; Jaime en *El señor feudal*; Manuel y, en menor medida, Andresón, en *Los bárbaros*. A todos ellos, salvo a Manuel, les une una situación melodramática, la pérdida de su honra a través de un personaje femenino.

Dicenta pinta a Juan como un personaje melodramático. Juan es un campesino «acostumbrado a la servidumbre, transmitida en su familia de padres a hijos». «Trabajo y más trabajo»; así transcurría su día a día. Ante esa situación se sentía «satisfecho y conforme», aunque de vez en cuando rondase por su cabeza un pensamiento de rebeldía, que descartaba al acatar como ley natural la existencia de privilegiados y desfavorecidos. Resignado, viviría contento siempre que estuviese acompañado de su esposa Pepa y tuviese el alimento necesario con que paliar el hambre. Por este motivo, la infidelidad de su mujer con el amo será el único detonante que lo haga pasar de la pasividad a la acción: sediento de venganza, asesina al señorito en la cuba de la bodega. Por consiguiente, Juan sí que encaja en la etiqueta de «campesino rebelde», y no en la de «campesino revolucionario», en tanto que no ha desarrollado una auténtica conciencia social y, por ello, más que a Jaime o a Manuel se parece a otros personajes del drama, como el tío Juan o Blas, y de la novela, como Juanón, que encajan en el prototipo de «obrero masa» descrito por García Pavón (1962: 57). Comparte también similitudes con Juan José, porque ambos se levantan contra sus contrincantes en amores y no contra sus explotadores. Fernández Insuela (1997: 18) dejó claro que «si el rival amoroso de Juan José hubiera pertenecido a la misma clase social que este la actitud del despechado obrero habría sido la misma». Tal afirmación puede aplicarse al protagonista de «El desquite».

Jaime, como bien ha indicado Mas Ferrer, «reúne dos personalidades: una la del obrero revolucionario y la otra la del heredero de los tradicionales conflictos de "honor" de nuestro Siglo de Oro» (1978: 142). Su mentalidad revolucionaria se fue fraguando desde su infancia, que transcurrió trabajando en las tierras del señor Roque, completamente desatendido por su padre, quien, incansable, se entrega a cumplir con sus obligaciones laborales, a costa de sus deberes paternales. Por eso, «como árboles escuidaos han crecío los hijos [Jaime y su hermana Juana], tirando por ande les echó la voluntá y sin que naide se entreteniera en enderezarlos» (10). No obstante, «a Jaime le dio por

saber de letra, y en cuanto que le soltaba su padre, […] se iba en casa el maestro y ¡hala! a deprender estudios, y en sabiendo que supo lo que el maestro podía enseñarle, tiró azá y se jue a la ciudá» (10). Los aldeanos pensaban que el joven estaba «tocao de los cascos» (30) porque no se resignaba a llevar la misma vida que los demás habían aceptado, una vida marcada por la ignorancia, una vida hacia la que sentía un profundo odio, pues el campo que cuidaban sin cesar «debía ser sustento de todos, y se ha convertido por la codicia de unos pocos, en el más aborrecible de los verdugos» (30). Una vez que marchó a la ciudad, consiguió trabajo en una fábrica, obtuvo el puesto de primer maquinista[9] y también se imbuyó de las ideas de la Primera Internacional, adquiriendo una nueva forma de pensar (Mas Ferrer, 1978: 141). Ocho años después de su partida, vuelve al pueblo, confiando en la redención del proletariado. Por otra parte, su mentalidad tradicional aflora al descubrir que su hermana ha sido deshonrada por el señorito; entonces, como buen descendiente de Peribáñez y de Pedro Crespo (Torrente Ballester, 1957: 62-63), se convertirá en el defensor de la honra familiar y asesinará a Carlos, una acción también motivada por el deseo de acabar con la precaria situación de los viticultores.

Estas dos caras contrapuestas aunadas en Jaime se escinden en *Los bárbaros*: Manuel poseerá la primera faceta, mientras que Andresón la segunda. De los primeros años de Manuel apenas tenemos noticias en la novela, solo sabemos que «era entonces un campesino igual a todos, más brioso y enérgico, pero, como todos, ignorante; como todos, hecho a vivir su vida sin comprenderla ni juzgarla» (10). Por algún motivo que no se cuenta, Manuel, al igual que hizo Jaime, se marchó de la aldea, pero, en vez de trabajar como obrero en una fábrica, decidió alistarse en el ejército. Allí entabló amistad con un antiguo mecánico, Francisco González, «un hombre que venía a ser para nosotros lo que Jesús para los suyos» (10). Francisco abrió los ojos de Manuel y le hizo ver que su sitio no estaba con los explotadores[10], sino al lado de sus hermanos oprimidos. Por esta razón, acabó desertando y regresando a Mérina. Su ideario

9. Esta no será la única ocasión en la que el autor recurra a la figura del maquinista. Destaca su relato «Los explotados. El maquinista», donde el protagonista es un hombre que desempeña dicho oficio. No encuentro muchas similitudes con Jaime, en parte debido a que Dicenta no refiere en su drama la vida del personaje tras partir de la aldea. Aun así, puede apreciarse que, en cuanto a la ideología, Jaime y el maquinista nada tienen en común: el primero ha adquirido una mirada crítica, mientras que el segundo no. Por eso Dicenta dice del maquinista de su relato que «el esfuerzo diario nada representa para él […]; él está acostumbrado a realizarlo» (8-octubre-1897: 7).

10. La visión del ejército que Dicenta ofrece en la novela no es muy positiva, ya que incluso compara esta institución con la clase explotadora. En la p. 16 afirma: «El ejército no era lo que debía ser: brazo armado por la patria para defenderla; era muchas veces instrumento de los opresores contra los oprimidos».

social terminó de fraguarse cuando conoció a Fermín Goicochea, exburgués dedicado a la revolución social. Desde entonces, Manuel se esforzaba por conseguir que sus vecinos campesinos se deshicieran de las correas con las que el pueblo rico los había amansado.

Por su parte, Andresón, el jefe de los carboneros, personaje de menor envergadura en el libro, no se rebelará contra los explotadores hasta que su hija Irene sea violada por el señorito Juan con la ayuda de la cintera Bibiana[11]. Entonces participará en la protesta organizada por Manuel y vengará a su hija asesinando en la cuba de la bodega a los responsables de su deshonra. Hay que dejar claro que este personaje, a diferencia del protagonista de «El desquite», sí que es consciente de la precaria situación en que viven los de su clase, pero el miedo a perder el sustento para su hija es lo que le impedía emprender acciones revolucionarias.

Por todo esto, pienso que el único personaje que actúa con desinterés para acabar con la injusticia social es Manuel. Jaime le sigue de cerca, pero es innegable que, además de vengar a sus compañeros oprimidos, quiere reponer la honra de su hermana, razón por la cual asesina a Carlos y no a su padre Roque, que es el verdadero causante de la opresión del campesinado. Por último, Juan y Andresón se mueven por intereses personales, asemejándose más, sobre todo el primero, a Juan José, el albañil protagonista del drama homónimo de Dicenta.

Los propietarios crueles

Observo que el terrateniente de «El desquite» se desdobla en *El señor feudal* en Roque y en su hijo Carlos, que, a su vez, darán lugar a cinco personajes de la novela: el matrimonio de Anselmo González y Teresa y sus tres hijos, Lucas, Juanito y Julia[12]. Todos ellos son los antagonistas de las obras en las que actúan; todos pertenecen a una clase privilegiada, la burguesía; todos poseen la propiedad de los terrenos del pueblo y todos contribuyen por igual a abusar de los dóciles campesinos, sin mostrar ápice alguno de compasión.

El señorito de «El desquite» apenas está trazado; de hecho, ni siquiera recibe un nombre. Se trata de un mero prototipo, de un personaje plano y negativo. Dicenta no se demora en su caracterización; tan solo ofrece dos datos relativos a él: la crueldad hacia sus trabajadores, a los que tiene explotados desde el alba hasta la noche, y su comportamiento lujurioso, embaucador de una mujer ingenua. Sobre esta base configuró los personajes del drama y de la novela derivados de él.

11. Personaje que recuerda a Isidra, la alcahueta de *Juan José*.
12. Anselmo y Teresa proceden de Roque; mientras que Lucas, Juanito y Julia, de Carlos.

Roque comparte con Anselmo y Teresa el origen modesto; ninguno proviene de un ilustre y elevado abolengo, sino del fondo de la jerarquía social. Los tres sirvieron a los marqueses de diversas maneras. Roque trabajó primero como mozo de caballos, luego como mayordomo del difunto hijo del marqués de Atienza y, finalmente, como administrador. Por otro lado, Anselmo y su esposa heredaron algunos de estos oficios: él era el administrador de los nobles, mientras que ella era la criada particular de D.ª Beatriz. La promoción social de estos personajes es proporcional a la ruina de los aristócratas[13]. Adjetivos similares se utilizan en ambas obras para incidir en el carácter oportunista y mísero de aquellos: *destripaterrones*, en el drama (14); *majagranzas*, en la novela (33).

Los dos latifundistas comparten una aspiración semejante, entroncar con la nobleza, mediante el matrimonio de uno de sus hijos (Carlos y Julia) con un noble (María y Alberto), de tal modo que concibiesen nietos en los que su sangre se entremezclase con la de la aristocracia. Si Roque no consigue que sus planes matrimoniales fructifiquen, Anselmo sí lo logrará, pero el lector es consciente de que es una victoria pírrica porque, de haber tenido un nieto, por él jamás hubiese corrido la sangre del latifundista, ya que, como informa el narrador, Julia es hija de Teresa y del padre de Alberto.

De Carlos, Torrente Ballester comentó de modo explícito que era «un perfecto imbécil» (1957: 61), etiqueta extensible a los tres hijos de Anselmo. Si Carlos representa «el prototipo del señorito *charrán* andaluz, hecho a imagen y semejanza de su padre y a la clase a la cual pertenece, con sus mismos hipócritas ideales, sus mismos egoísmos, etc.» (Mas Ferrer, 1978: 146), Lucas, Juanito y Julia no se quedan atrás. A diferencia de sus padres, los cuatro han crecido en un ambiente en el que han gozado de todos los privilegios de la cada vez más fuerte burguesía. Poco se sabe de Carlos en el drama, tan solo que estudió en Madrid y que la caza es su afición. Por el contrario, la información acerca de los hijos de Anselmo es más rica en detalles.

El primogénito, Lucas, destacaba en la aldea por su avaricia, pues era «tan ruin como el padre y tan cicatero como la madre» (33), ya que «solo ponía ojos en sus arcas» (180). El mayorazgo tenía esposa y dos hijas, pero vivían junto con su cuñada, «una víctima a quien Lucas tenía en clausura casi, casi perpetua, oculta del mirar de los hombres por miedo a que alguno petase y

13. Petra, una campesina, afirma en la escena III del primer acto de *El señor feudal*: «¿Y cómo ha subío [Roque]? Robando al señor Marqués y al difunto padre é la señorita María» (14). Por su parte, el narrador de *Los bárbaros* señala que Anselmo y Teresa, «tras rechuparles [a los marqueses] la sangre, se apoderaron de su hacienda cuando vino la ruina» (33).

viniera casorio, y tuviera que dividir con otro la herencia del suegro, guardada ahora y administrada por él solo» (43). «A media ración andaban todos, menos él, en su casa» (33).

Juanito, el «estudiante eterno» que había pasado «diez años corriendo universidades, y calabacitas en todas» (33), «vivía en juerga permanente. Teniendo barro a mano y gachís al alcance, podía juntarse el cielo con la tierra; siempre quedaría un huequecito para recuestar buenas mozas y apurar "chatos" de Jerez» (180-181). Pero además de un noctámbulo y un mujeriego, también era hábil en el manejo de las armas (pistolas, escopetas y cuchillos). De entre todos sus hijos, Teresa sentía especial predilección por Juan, debido a que se veía reflejada en él, en su carácter pícaro.

Por último, Julia sobresalía por su desmesurada belleza:

> Parecía estatua de mármol levemente enrojecido por el perezoso caminar de la sangre, aquella mujer.
> Pequeña era y apoyada en un cuello esbelto su cabeza, de ojos grandes y azules, de recta nariz, de labios finos y severos. Como un casco de oro se arrollaba la cabellera rubia en torno a su frente dominadora, a sus sienes dulcemente azuladas, a su nuca ambarina. Delgado, sin fracturas, erguíase el cuerpo dibujando contra la vestimenta los senos breves y altos, el trazo robusto de los hombros, la curva suavísima que bajaba de la cintura para modelar las caderas y difuminarse en el contorno de las piernas […].
> Peinado a lo frigio el pelo rubio, libre la garganta por el descote, y por la abertura de las mangas los brazos, rememoraba Julia, con la bata caída en ropón al largo de su cuerpo, a las Minervas y las Junos salidas del cincel praxitélico para adoración de los griegos. Y eso era, estatua viva de belleza […] (44).

Por lo demás, era igual de despreciable que el resto de su familia. En su análisis sobre la figura femenina en algunas obras de Joaquín Dicenta, Trujillo (2015: 125) habla del arquetipo de la «mujer vampiro», bajo el que engloba a aquellas «que siembran el sufrimiento para conseguir sus intereses», una categoría en la que se puede ubicar a Julia, partícipe en los planes conspiradores del pueblo rico y líder en algunas de sus decisiones, como la celebración de una procesión en honor a la Virgen para mitigar la insatisfacción del campesinado por las malas cosechas[14].

No hay duda de que, de todos los hijos de Anselmo, el más parecido a Carlos es Juanito: tienen en común personalidad, formación y aficiones. Por

14. La Julia de *Los bárbaros* es opuesta a su tocaya en *El pan del pobre* (González Llana y francos Rodríguez, 1894), la adaptación de *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann. La Julia del drama también pertenece a una clase privilegiada (es sobrina de Jenaro, el dueño de la fábrica de fundición), pero su carácter conmiserativo hace que se preocupe por los más desfavorecidos y trate de ayudarlos.

añadidura, serán ellos quienes deshonren a la moza y mueran asesinados en la cuba, consecuencia lógica de la justicia poética por su censurable conducta.

Las mozas deshonradas

La función que en «El desquite» desempeña Pepa, la mujer de Juan, es similar a la que desempeñarían después los personajes de Juana e Irene en *El señor feudal* y *Los bárbaros*, respectivamente: son las labriegas cuya honra acaba siendo mancillada por los crueles burgueses. Pepa, «aldeana robusta, no exenta de belleza, a pesar de su cutis áspero, de sus pies grandes y de sus manos toscas», engaña a su marido tras ser seducida por el patrono. McGrath (2004: 113) sostiene que la mujer es violada por el capataz, pero en el texto se indica lo contrario, que fue una relación consentida, e incluso se exonera a la mujer de cualquier responsabilidad que pudiera tener en el adulterio, al considerarla una víctima de las artimañas del señor:

> Ella… ¡Qué iba a hacer ella!... Era natural que hubiese cedido: la comparación entre él [Juan] y su amo no podía traer otra consecuencia. Él, basto, anguloso, grosero, con la piel negra y el rostro deformado por la intemperie, escaso de palabras y hasta de tiempo para quererla, y el otro, guapo, buen mozo, bien vestido, alegre, decidor y dueño de todo… ¿cómo iba a defenderse la pobre mujer?

Juana sucumbe ante los encantos del burgués, al igual que su predecesora; en cambio, se distancia de esta en que no está casada (ni siquiera la pretenden hombres de su mismo estatus social), no comete, por tanto, ninguna infidelidad, aunque igualmente empaña el honor familiar. Por otro lado, si Pepa actúa movida por la lujuria, Juana lo hace cegada por el amor, un amor que cree correspondido por Carlos, como declara su hermano Jaime en la escena XI del segundo acto:

> Se acercó a ti; a la mujer hecha a vivir en la confianza en plena luz, lejos de las traiciones y de las mentiras del mundo; te habló de amor, te hizo creer que su cariño sería eterno; que nada ni nadie os podía separar en el mundo; te lo juró por Dios, […] y tú le creíste, ¿no es eso? (61).

La joven labradora tampoco es culpable esta vez: «¡Te absuelve tu ignorancia, como le condena a él su engaño!» (62). Parece que Dicenta retrata a la mujer como un ser débil, una idea que formaba parte del pensamiento común de su época, ya que justifica la exención de responsabilidad en el ámbito del adulterio en base a dos razones, su natural incapacidad para resistirse a los atractivos del hombre («El desquite») y la credulidad característica entre las mujeres de la clase trabajadora (*El señor feudal*).

El comportamiento y la actitud de Juana contrastan con las que manifiesta Cesárea, la obrera de *Daniel* (1907), otro drama de Dicenta. Esta mujer es una de las creaciones más interesantes del escritor porque constituye una notable excepción dentro del teatro social, caracterizado, entre otras cosas, por «la casi total ausencia de mujeres políticamente rebeldes y la pervivencia de la concepción tradicional del honor, de tal modo que solo los varones de la familia están legitimados para vengar las ofensas que sus hijas, hermanas, novias o esposas hayan sufrido» (Fernández Insuela, 2003: 2013). Pero no solo en el drama, tampoco en el cuento ni en la novela se hallan obreras concienciadas con la causa social y con un comportamiento desafiante. No obstante, hay quien piensa que todas las proletarias dicentianas siguen el mismo patrón, el de la moza ingenua, y que Cesárea no podría ser considerada, en realidad, un personaje femenino *stricto sensu*:

> Pero Cesárea no es un personaje femenino, es una concesión de Dicenta a las militantes femeninas en las organizaciones obreras; nada en su comportamiento ni en sus parlamentos la define como mujer. Es un personaje asexuado, y por tanto no posee, a nuestro entender, suficiente fuerza de contraste con toda la galería de mujeres mezquinas, humilladas o minimizadas que pueblan la dramaturgia de Dicenta (Forgas Berdet, 1983: 47-48).

Con Irene, hija de Andresón, muchacha joven con grandes habilidades para el canto y el baile, la situación se agrava, porque podemos considerarla una auténtica víctima de violación, en tanto que mantiene relaciones sexuales con Juanito en un estado de embriaguez, sin estar en plena posesión de sus facultades y, por tanto, sin otorgar su verdadero consentimiento:

> Y fue allí [Irene,] borracha, inconsciente, en pleno emborrachamiento de su alma, en total vibración de su carne, como la moza se entregó, como fue poseída por el hombre que en la prisa de hacerla suya, desgarró el corpiño de terciopelo y aplastó con sus dedos la crucecilla de oro (209).

De las tres, Juana es, de lejos, la que mejor queda dibujada, posiblemente porque su papel tenga más relevancia dentro de la obra que el de sus homólogas. El parentesco de Juana con Irene es mayor que con Pepa, pues ambas son el prototipo de moza ingenua que cae en las trampas de la burguesía, mientras que la mujer de Juan se asemejaría más a la Rosa de *Juan José* en cuanto a las motivaciones de sus actos, inspiradas por su afán materialista y lujurioso, y a la relación establecida con el hombre que la venga, sentimental en lugar de familiar.

Los aristócratas arruinados

Solo en *El señor feudal* y en *Los bárbaros* la aristocracia encuentra representación entre los personajes secundarios, y en ambas piezas aparece como un grupo social agonizante, un claro reflejo de la realidad histórica finisecular. El marqués de Atienza y su nieta María, personajes del drama, serán refundidos por Dicenta para su novela en la duquesa Leonor y en su hijo Alberto, respectivamente.

Uno de los personajes más curiosos de *El señor feudal* es María, porque podría — y recalco el *podría*— constituir, junto con Cesárea, una excepción con respecto a las mujeres que figuran en los dramas sociales. María se erige la defensora de la honra de su abuelo, razón por la que consiente el matrimonio que Roque trata de imponerle con su hijo, porque así evitará la vergüenza del anciano al perder el castillo, su única posesión, una vez que el malvado terrateniente hiciese cumplir el pacto de retroventa que el Marqués firmó un año atrás. De hecho, ella deja claro que, de no ser por su abuelo, no temería lo que el terrateniente pudiera hacerle: «¡Déjanos en nuestra pobreza; déjale que muera tranquilo; ¡déjame a mí que cierre sus ojos, y haz después lo que quieras!» (56-57). No obstante, María no puede considerarse una excepción puesto que el estamento al que se adscribe no es el del proletariado sino el de la aristocracia. María no está concienciada porque no necesita estarlo; no son esas las preocupaciones de su clase. La rebeldía de María es suscitada por cuestiones de índole familiar. Con todo, es un personaje que sobresale por su autonomía y valentía en momentos de especial tensión.

Toda la fuerza con la que Dicenta construye a María se desvanece con Alberto, su equivalente en *Los bárbaros*, un hombre «sin voluntad propia, sin energías personales» (184). El condesito era «un tipo inútil para todo» (61):

> Mal soldado, tuvo que dejar la milicia; mal administrador, empeñó sus exiguas rentas, haciendo vida de *club* de *sport*, de apariencias que a ninguno engañaban. Era la ruina total, inevitable, cuando se presentó Anselmo con su hija y un millón de duros en trueque de la hipotecada corona.
> El conde vio el cielo de par en par abierto y aceptó la venta. La condesa acabó también por aceptar. Era el único medio de que Alberto no se hundiera en una miseria deshonrosa (66).

En este sentido, Alberto, más que a María, se asemeja a su difunto padre, personaje aludido en el drama, que «era una esponja pa tragar dinero y pa escurrirlo» (21). Es evidente, por tanto, que existe una similitud entre el hijo del marqués de Atienza y Alberto y entre María y la condesa Leonor: si los primeros derrochan el caudal de la familia, las segundas se sacrifican para enmendar la situación.

Con todo, en ninguna de las dos obras el escritor aragonés encauza su crítica hacia la nobleza, sino que esta va dirigida contra la nueva burguesía, carente de escrúpulos. Por eso el marqués de Atienza es pintado en el drama como un hombre simpático y otros nobles de la novela, los marqueses de Cazorla[15], acogen en su castillo a la familia de Manuel cuando su casa es destruida. Los estudiosos han aducido diferentes razones para explicar el respeto del escritor hacia esta clase social. Para Mas Ferrer (1978: 145), que Dicenta zahiera a los burgueses y no a los nobles, se explicaría por «sus orígenes familiares, ya que tanto por parte paterna como materna descendía de la nobleza». Torrente Ballester (1957: 63) argumenta que el dramaturgo aragonés no carga las tintas contra la aristocracia, porque era «respetuoso de la religiosidad y, en general, de los valores tradicionales más elevados». Berry Klein (cit. en McGrath, 2004: 116-117) explica este hecho por tratarse *El señor feudal* de un drama compuesto cuando la ideología social del autor todavía no se había consolidado; lo que justificaría que en la novela, publicada casi dieciséis años después del drama, aunque, en general, sea tratada de un modo positivo, la nobleza se convierta ocasionalmente en diana de sus dardos:

> [Alberto era] la carroña viviente de una raza agusanada poco a poco por los vicios de la ascendencia, por la falta de cruzamientos vigorosos en los enlaces, por los influjos del medio social, donde no se educa más que la cáscara del hombre, donde no se viriliza la voluntad, donde los mismos músculos, fortalecidos con gimnasias y esgrimas, van atrofiándose en la pereza, desgastándose en los placeres, para compendiarse en hombres entecos totalmente, vivos por fuera, muertos por dentro, sin posible resurrección (68).

Los clérigos interesados

Dicenta presenta el estamento clerical por medio de las figuras del cura, en «El desquite», y del padre Ricardo, en *Los bárbaros*. El cura aparece en el relato durante un instante, insensible a la desgracia del proletariado y contribuyendo desde el púlpito a su alienación. Su correlato novelesco, de nuevo ajeno a la miseria de los campesinos, se vale también de su hábito para sofocar las protestas de la clase trabajadora. Por ejemplo, convenció a algunos integrantes del pueblo pobre del carácter demoníaco de las ideas que Manuel propugnaba,

15. D.ª Isabel de Castro y su hijo D. Fernando Enríquez de Castro, trasunto actualizado de los personajes históricos homónimos, pertenecientes a la Casa de los Enríquez, iniciada por un hijo ilegítimo del rey castellano Alfonso XI, D. Fadrique de Castilla (1333-1358). Isabel fue esposa de D. Pedro Enríquez, hijo de Fadrique, con quien tuvo varios hijos, entre ellos a Fernando. En la novela, el difunto marido de la Marquesa se llamaba precisamente Pedro.

por eso lo llamaban «Antecristo, Parto de Lucifer y otras parecidas infernales hechuras» (106). Su objetivo no es otro que el de favorecer al pueblo rico, con el que simpatiza y comparte ideales, por eso participa en la asamblea que Anselmo celebra en su casa para zanjar maliciosamente el principal problema que amenaza a los nuevos ricos: las revueltas obreras. El padre Ricardo aprovecha sus misas para dictar lo que es moralmente correcto o reprobable, lo que revela otra faceta suya, la hipocresía, porque se atreve a criticar el amancebamiento, grave amenaza a la institución del matrimonio en su opinión, cuando él ni siquiera respetaba su voto de castidad, pues mantenía relaciones con «una apetitosa jamona, viuda y rica, asidua concurrente al confesorio del joven sacerdote» (69).

Se observa cierto maniqueísmo en la construcción de estos personajes que, al final, no son más que un simple pretexto para cargar las tintas contra la institución eclesiástica por la que el autor no sentía mucha simpatía. A este parecer, recordemos la conversación que Dicenta mantuvo con su médico días antes de su muerte, en la que el dramaturgo le decía: «Cónstele a usted que ha llegado mi fin y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte, ya que me he jugado la vida con energía y rapidez» (González Blanco, 1917: 278).

Temas

Del análisis de las tres piezas se deduce que Joaquín Dicenta vertebra cada una en base a dos estructuras temáticas relacionadas: una profunda, la trama social; y otra superficial, la trama amorosa (Mas Ferrer, 1978: 109).

Respecto de la trama superficial, la pasional, se construye en torno a un mismo conflicto: una joven moza pierde su honra al ser seducida por un patrono y, entonces, un varón de la familia tiene que encargarse de arreglar la situación mediante la reparación. Se aborda, por tanto, un conjunto de subtemas como el honor y la venganza que evocan a nuestro Siglo de Oro (McGrath, 2004: 114).

Por su parte, la trama profunda está «caracterizada por la lucha de clases, conflicto social y justicia social» (Mas Ferrer, 1978: 109). En ella se denuncia la explotación del campesinado, sus duras jornadas laborales y su mísero sueldo. En «El desquite» se pone de manifiesto las penosas condiciones en que los trabajadores agrícolas han de desempeñar su oficio «a cambio de un jornal escaso y en fuerza de una labor continua», llevando «existencia de bestia de carga». La animalización es una estrategia a la que el autor recurre en las otras piezas para subrayar la crudeza de las tareas: en el drama, Jaime afirma que sus vecinos «infelices que trabajan como bestias para ganarse un mendrugo» (69);

en la novela, el narrador indica que los campesinos duermen en el corralón rodeados de animales y de estiércol (8-9).

La explotación infantil constituye un grave problema tanto en *El señor feudal* como en *Los bárbaros*. En la primera, sabemos que la infancia de Jaime transcurrió «cavando dende amanecío hasta anochecío» (10) o que el Niño, que en la primera escena del último acto acompaña a las Trabajadoras 1.ª y 2.ª, está exhausto de trabajar (66). En la novela, aparecen «niños, casi en cueros, dando al sol sus carnes anémicas, donde parecía gordura la hinchazón» (25) y Perico, de diez años, se desmaya «entre las espigas, inmóvil, con los puños cerrados, la faz roja, los ojos en blanco, la boca entreabierta y las venas del cuello negras, abultadas, tirantes» (53), de tanto trabajar.

Dicenta incide en la falta de conciencia de los trabajadores y critica que se resignen a sus inhumanas condiciones laborales como si fuera algo consustancial a la clase en la que han nacido. La Iglesia y la religión han tenido mucho que ver en esta circunstancia: en el cuento, el cura «proclamaba así desde su púlpito» que «tenía que haber pobres y ricos en el mundo»; en la novela, la religión se convierte en el opio del pueblo, porque «la esperanza en el milagro [de la Virgen] les hacía olvidar [a los miembros del pueblo pobre] sus miserias» (144).

El analfabetismo también ha contribuido al aborregamiento de los oprimidos. En *El señor feudal*, salvo Jaime, Carlos y los nobles, el resto es analfabeto. Por ejemplo, a Blas le resultará complicado hacer sencillas operaciones matemáticas y necesitará pedirle ayuda al maquinista para sumar veintinueve y nueve (escena III, acto III)[16]. Por otro lado, en *Los bárbaros*, los únicos que han tenido oportunidades para instruirse son Manuel y los habitantes del pueblo rico. La necesidad de un mejor sistema educativo fue una cuestión que preocupó a Dicenta durante toda su vida, como se aprecia en su *Informe sobre reorganización de la enseñanza municipal de Madrid*, en el que declara que un «pueblo donde el niño se educa mal o no se educa, produce ciudadanos inútiles para el avance de las humanidades» (1910: 3).

Habría que preguntarse cuál de las tres piezas posee mayor contenido crítico. Si confrontamos el cuento con la obra de teatro, nos daremos cuenta de que lo que induce a los personajes a moverse contra el amo es la pérdida del honor. En las dos obras, el honor maculado sirve de pretexto para sacar a la luz el tema social. Pero en «El desquite» la reivindicación no alcanza la misma profundidad que en *El señor feudal*. Como hemos visto, Juan, al menos

16. Encuentro similitudes entre este hecho y uno del comienzo de *Juan José*: Perico leyendo con dificultad el periódico, en la primera escena del drama.

hasta el final del relato, vivía domeñado y su situación le parecía natural. Por el contrario, Jaime será siempre consciente de la injusticia y no tratará de disimular su animadversión hacia los burgueses. En este sentido, «El desquite» es similar a *Juan José*: el protagonista acaba no con el cruel amo, sino con su rival amoroso. En «El desquite» lo social es un pretexto de lo pasional; en cambio, en *El señor feudal* ocurre al revés, lo pasional es una excusa para lo social: Jaime solo necesitaba un móvil para exteriorizar su odio hacia los explotadores de sus seres queridos, y ese móvil se lo proporcionó la hermana deshonrada. Por tanto, en *El señor feudal* la trama sentimental y la trama social se imbrican de tal modo que la venganza de Jaime no se entendería si excluyéramos alguna de las dos[17].

Ahora bien, si comparamos el drama con la novela, notaremos que la trama social de esta última adquiere una dimensión mucho más profunda, ya que la amorosa no se iguala a ella, sino que queda supeditada, pues los trabajadores habrían acabado levantándose contra sus jefes, independientemente de que la hija de Andresón hubiese sido deshonrada o no. Asimismo, en opinión de McGrath, otra diferencia entre estas dos obras «is the depth of the revenge taken by the disgruntled peasants» (2004: 113). La familia de Anselmo es asesinada por completo. Él fue sepultado en un hoyo por una lluvia de trigo:

> Atado por los pies y por las manos, subiéronle a un granero que se alzaba próximo a su vivienda. Abrieron hoyo en la montaña cereal y echaron al cacique en el hoyo. Tenía el trigo color de oro […]. La lluvia de oro […] goteó por su cara. Bajaba entonces muy despacio, en hilos minúsculos, que entraron por la boca de Anselmo; y ataponaron sus narices y oídos, y cegaron sus ojos (220).

Doña Teresa, su esposa, fue lanzada al vacío: «cogida en volandas por un tropel de hembras, fue arrojada desde un balcón» (219). Juanito y Bibiana fueron ahogados en la cuba de la bodega: «cayeron los dos cuerpos […] en la abertura enorme. El vino saltó a chorros; gritos de agonía sonaron. Luego reinó el silencio, y se oyó el hervir pausado de las burbujas en la cuba» (216). Lucas fue asfixiado al hacerle tragar sus títulos bancarios: «le atacaron la boca con sus pagarés y con sus escrituras de préstamo hasta que murió ahogado, asfixiado por su ejecutoria de usurero» (217). Y, por último, Julia, que murió

17. Mariano de Paco sostenía que en *El señor feudal* «no se presenta una lucha de clases […]. El choque dramático se centra en la honra […], como sucedía en *Juan José*. Jaime da muerte a Carlos por haber deshonrado a su hermana y no por ser el hijo del amo» (1971-1972: 149). Disiento de su postura porque, como he explicado, el eje temático social y el pasional poseen la misma envergadura; Jaime desea vengar a su hermana, pero también a sus parientes explotados.

tras ser atacada con un hacha: «María […] alzó su arma y la descargó contra el cuello de Julia» (222).

De este modo, *Los bárbaros*, en lo que a su configuración temática se refiere, está más próxima a *Daniel*, «la primera obra de nuestro autor donde la crítica social es la verdadera fuente de la acción dramática» (Mas Ferrer, 1978: 163).

En todas estas obras puede comprobarse que la literatura social del escritor aragonés se caracterizaba por el protagonismo individual y no colectivo; el sentimiento revolucionario antes que pensamiento revolucionario y el destinatario burgués en vez de proletario (López Criado, 2011: 1199).

El símbolo de la cuba

Observo la repetición de un mismo elemento simbólico en las tres obras estudiadas, la cuba de la bodega, imagen de la subyugación de los obreros. La descripción del recipiente es prácticamente la misma. En «El desquite» se nos dice que es «ancha» y «que en el centro de la bodega se levantaba, empotrada en el suelo, sobresaliendo media vara de él». En la escena XII del primer acto de *El señor feudal* hay una idéntica pintura: «ancha, honda, fuerte, con paredes de madera y boca de hierro. Empotrada en el suelo del que apenas sale una cuarta, parece un abismo» (31). Por el contrario, en *Los bárbaros*, aunque se sigan manteniendo sus dos cualidades fundamentales (su gran tamaño y anchura), Dicenta es mucho más conciso: «una cuba muy grande, muy honda» (216).

Solo en el cuento y en el drama se nos detalla explícitamente el valor simbólico del objeto: es, en sentido metafórico, el contenedor de la «sangre» de los campesinos alienados. Juan consideraba que el «líquido de color de sangre» que la cuba contenía «era la sangre de los suyos, absorbida y utilizada por y en provecho de una raza entera de propietarios». Por su parte, Jaime es más profuso en su explicación:

> Y cuando fui mayor, cuando empecé a comprender lo horrible de nuestra condición, cuando en la época del pise de la uva y el trasiego de vino, veía a mi padre, a mi abuelo, a los hermanos de mi padre, a mí mismo, hombre, mujeres, niños, todos ennegrecidos por el sol, untados de mosto, sudosos, jadeantes, con la espalda encorvada, los músculos contraídos, temblorosas las piernas y la cántara de vino sobre los lomos, llegar a aquella cuba enorme y vaciar en ella las cántaras y volver con otras y vaciarlas otra vez, sin que la cuba dijese nunca «¡basta!» siempre insaciable, con la boca abierta, como si no tuviese fondo, entonces encontraba monstruoso, inicuo, que todo aquel trabajo, que toda aquella tirantez de músculos y aquel sudor de hombres fuesen para uno solo, y aumentaba mi odio y sentía una angustia infinita, mezclada con un aborrecimiento salvaje, y me parecía que el líquido que humeaba y burbujeaba en aquel abismo artificial, líquido de color de sangre, era la sangre de todos

> los míos exprimida allí, estrujada allí sin compasión, en provecho de una raza entera de propietarios (31).

Además, en ambas obras, este objeto inspiraba a sus protagonistas sentimientos negativos y traumáticos: odio en Juan; miedo y aversión en Jaime.

Por último, quisiera apuntar que la cuba es el lugar en el que se ejecuta la venganza, (o, al menos una de ellas, en el caso de *Los bárbaros*). En las tres piezas el señorito lujurioso muere asesinado dentro de la cuba, de tal modo que su sangre ahora también alimentará el recipiente y se mezclará con la de los explotados; así lo expresa Jaime cuando, en la penúltima escena del drama, arroja a Carlos al interior de la cuba: «¡Muere ahí! ¡Retuércete ahí, donde está estrujada la sangre de los míos! ¡Ya era hora de que hubiera un poco de sangre tuya ahí dentro!» (79). Y, de este modo, como expresa McGrath, «the vat no longer demands the labor of the peasants» (2004: 116).

Bibliografía citada

CLAVER ESTEBAN, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

DICENTA, Joaquín, «El desquite», *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-VI-1893, p. 1.

DICENTA, Joaquín, *Juan José. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1895.

DICENTA, Joaquín, «El maquinista», *Germinal*, 23, 8-X-1897, p. 7.

DICENTA, Joaquín, *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1896.

DICENTA, Joaquín, *Daniel. Drama en cuatro actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1907.

DICENTA, Joaquín, *Informe sobre reorganización de la enseñanza primaria en Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1910.

DICENTA, Joaquín, *Los bárbaros*, Madrid, Renacimiento, 1912.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto», *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 2 (1997), pp. 13-28.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Galdós y el drama social», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, II, pp. 2001-2030.

FORGAS BERDET, Esther, «Joaquín Dicenta: el autor y su obra bajo la perspectiva actual», *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, 4 (1983), pp. 45-49.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Cervantes, 1917.

GONZÁLEZ LLANA, Félix y FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El pan del pobre*, R. Velasco, Madrid, 1894.

LÓPEZ CRIADO, Fidel, «El teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución social», *Arbor*, CLXXXVII, 752, (2011) pp. 1197-1207.

MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, IEA, 1978.

MCGRATH, Leticia, *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.

MUÑOZ ÁLVAREZ, Manuel J., *Estudio literario de* El señor feudal *(1896), entre el melodrama y la crítica*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Málaga, 2018; <https://hdl.handle.net/10630/16828> [consulta: 12 de diciembre de 2018].

PACO DE MOYA, Mariano de, «El drama rural en España», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXX, 2 (1971-1972), pp. 141-170.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

TRUJILLO, José Ramón, «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida*, 3 (2015), pp. 115-149.

VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Los problemas sociales de la minería linarense de comienzos de siglo en la obra de Joaquín Dicenta», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 171 (1999), pp. 117-143.