

RETRATO ORAL Y MODISMOS VERBALES: EL DISCURSO DE UN PERSONAJE GALDOSIANO, ANTÓN TRIJUEQUE, EN *JUAN MARTÍN, EL EMPECINADO*

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ

Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

1. INTRODUCCIÓN

UN RELEVANTE ACIERTO de Pérez Galdós, en su quehacer literario, es el reflejo del uso de la lengua en la conversación, en los diálogos entre sus personajes y en el coloquio mantenido por el narrador con el lector, en la primera serie de los *Episodios Nacionales*; es decir, su acierto consiste en transmitir la lengua hablada, la oralidad. Hasta tal punto este rasgo es importante que lo configura como un escritor moderno que avanza el lenguaje literario del siglo XIX, basado predominantemente en la narración, hasta hacerlo entrar en la modernidad, a través de la lengua oral, fiel espejo de la vida contemporánea tal como transcurre en la realidad, no como es vivida y pensada en la imaginación del autor. Para llegar a este resultado, el escritor debe hacerse a un lado, dejar de escribir con sus palabras y convertirse en un gran oído que oye, escucha y recoge

todas las vibraciones del sonido lingüístico en el aire, formadoras de las palabras, los diálogos, las conversaciones de su entorno. De este punto de partida, según la metodología de poner el oído, nace la fluidez de su escritura oral, plena de coloquialismos, de refranes, de frases hechas, de modismos verbales. Pérez Galdós, inserto en la corriente literaria del realismo, se comporta como un observador tenaz e incorpora este fluido oral de la vida a su obra. De ahí que su importancia como escritor no se revela en su dimensión literaria –en la invención de historias, argumentos y personajes–, sino en su aportación lingüística, específicamente, de la oralidad.

Así pues, fundiendo el aspecto lingüístico de la oralidad y los modismos verbales que esta comporta con el estudio del retrato literario, el propósito de este trabajo consiste en indagar cómo Pérez Galdós construye el retrato oral en uno de los *Episodios Nacionales* de la primera serie, titulado *Juan Martín el Empecinado*, por medio del discurso oral de un guerrillero, mosén Antón Trijueque –figura central de la obra–, y de los discursos de sus jefes y compañeros, ya sean la respuesta dialógica a los de aquél, ya estén originados por su comportamiento militar y personal, retratos a los que se unen los del narrador en primera persona, Gabriel Araceli, que, por dialogar directamente con el lector, entra de lleno en el ámbito de la oralidad. Por consiguiente, las intervenciones dialógicas de Antón Trijueque y de sus interlocutores ofrecen, además del interés del asunto tratado en sus descripciones y explicaciones –el talento estratégico del cura, su desobediencia, su proyecto de desertión u otros–, una singular galería de retratos orales.

2. JUAN MARTÍN EL EMPECINADO: HISTORIA Y ARTE

En su concepción de la novela española, Pérez Galdós identifica como misión del escritor la de «reflejar esta perturbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso

drama de la vida actual» [Bravo-Villasante, 1988: 40]. Y, echando en falta la novela de costumbres de la clase media española, vaticina su próxima llegada: «No ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra, vasta y compleja que ha de venir necesariamente como expresión artística de aquella vida» [Bravo-Villasante, 1988: 40]. Estas ideas las exponía el escritor en 1870 y, veinticinco años después, él mismo se había convertido en el novelista que llevó a cabo el proyecto. Pero, para comprender la sociedad del presente, antes hay que conocer el pasado, primera piedra de la edificación actual y, de ahí, la razón y presencia de los *Episodios Nacionales* en la obra de Pérez Galdós.

Los *Episodios Nacionales* se dividen en cinco series de diez volúmenes, salvo la última que solo tiene seis y queda inconclusa. Entre ellas, *Juan Martín el Empecinado* (1874)¹ ocupa el lugar noveno de la primera serie, después de *Cádiz* y antes de *La batalla de los Arapiles*. Toda la primera serie está narrada por Gabriel Araceli, personaje de ficción, a quien vemos evolucionar en los distintos acontecimientos militares y amorosos de su vida, y es el testigo que comunica los sucesos históricos, además de otros, expuestos en primera persona y con varias interpelaciones al lector. Se plantea, pues, esta obra, en el campo de la oralidad.

La novela se centra en la guerra de guerrillas, mantenida por el pueblo español, contra las tropas napoleónicas en la gran partida mandada por Juan Martín el Empecinado, en la Guerra de la Independencia, y el escenario por donde discurren y se enfrentan los ejércitos son las poblaciones de Guadalajara (Grajanejos, Cifuentes, Cuvillejos, El Rebollar, Molina, entre otras) y Aragón, (Calcena, Calatayud, Daroca), de ahí la aparición constante de sus topónimos.

En realidad, la historia escenifica² la traición del cura guerrillero

¹ Para las citas textuales, se sigue la 2ª edición publicada por la editorial La Guirnalda, en 1879, actualizada la ortografía.

² Valle-Inclán, en una entrevista concedida en Madrid, en el año 1933, valora la

aragonés, mosén Antón Trijueque³, valiente militar y gran estratega, que, llevado de su ambición de mandar un ejército y sabiéndose con facultades para ello –se enfrenta y desbarata al ejército francés, logrando la victoria en numerosas ocasiones–, deserta de las filas de la guerrilla y se pasa al enemigo. Su carácter intrépido, arriesgado, se destaca sobre la figura del Empecinado –a pesar de ocupar este el protagonismo del título– y está pintado con una fuerza artística tal que consigue subirse al *podium* de los grandes personajes galdosianos por su ciclópea dimensión física, por su etopéyica magnitud y por la monstruosidad de su deslealtad. Estos trazos de su fuerte personalidad se transmiten en breves retratos con bellísimas metáforas y modismos verbales, por medio del autorretrato dialógico que hace el indómito guerrillero ante la autoridad militar, del retrato, también dialógico, de su jefe inmediato, Sardina y del general Juan Martín, como respuesta a su actuación civil y militar; y de Gabriel Araceli, a cuyo cargo corre su caracterización última, la de traidor.

Respecto de la figura de Antón Trijueque, no se ha identificado aún su personalidad histórica, si la tuviere; aunque cabe la posibilidad de que el autor haga converger, en un personaje de ficción, rasgos de varios personajes históricos, como realizó en *Cádiz*, con don Pedro de Congosto [García Estradé, 2013a]. El apellido *Trijueque* procede de un pueblo de Guadalajara, donde se asienta el *balcón de La Alcarria*, desde el cual se contempla una excelente panorámica sobre los accidentes geográficos de La Muela, El Colmillo y el cerro de Hita.

En definitiva, *Juan Martín el Empecinado* esconde tras su título al otro coprotagonista, mosén Antón Trijueque, de esta historia, en la

dimensión dramática de Pérez Galdós con estas palabras: «En sus comienzos hay más estructura de autor dramático que de novelista. Tenía, como todos los españoles una mentalidad de dramaturgo». Cita recogida por Mendoza [2007: 82].

³ A pesar de ser uno de los personajes más logrados de Pérez Galdós, los estudiosos no le han prestado la atención debida. Elizalde [1977] le dedica solo unas líneas destacando su altura y descomunal apariencia física.

que Pérez Galdós rinde homenaje a los voluntarios de la guerra de partidas contra el águila napoleónica, y esclarece, con un vigor narrativo y una espléndida forja de caracteres, los problemas y luchas internas de los dos antagonistas: el haz y el envés, la luz y la sombra de esta heroica guerra.

3. EL RETRATO ORAL EN *JUAN MARTÍN EL EMPECINADO*

Un aspecto fundamental de esta obra es la modernidad del retrato galdosiano, con respecto al del siglo XIX, especialmente. Si en esta época decimonónica predominan los retratos largos, muy detallados, lentos, compuestos en un bloque de varios párrafos, Pérez Galdós, en esta novela, inaugura una nueva época retratística⁴: a la larga extensión, opone brevedad, un retrato miniatura; al análisis de detalles, la síntesis; a las largas parrafadas, una única oración, manifestada en un modismo verbal⁵ y a la lentitud descriptiva, la rapidez. Las consecuencias son evidentes: el retrato gana en claridad y nitidez y en fijeza recordatoria: queda grabado en la memoria.

Si, por una parte, el retrato galdosiano se aparta del siglo XIX, por otra, enlaza con el Renacimiento. De igual modo que, en los talleres de pintura de este período, cada artista trabajaba una parte del cuadro: uno hacía el boceto; otro, el paisaje; aquél era experto en

⁴ Senabre [1997: 9-25] da una visión histórica, general y didáctica, del retrato literario, reflejando los preceptos retóricos de la Antigüedad y Edad Media, entre otros.

⁵ La definición de modismo zoomórfico, realizada por García Estradé [2017: 505-506], es la siguiente: «El modismo con animales es una expresión lexicalizada en la que la presencia animal es distintiva y esencial, implantada en el sistema lingüístico del español, de carácter universal y de alta especialización semántica, cuyo significado no corresponde a la suma literal de sus componentes lingüísticos, con función descriptiva e intensificadora de una determinada realidad, expuesta a través de figuras retóricas que imprimen al habla y a la escritura, vivacidad, colorido e intensidad».

pintar manos y este, en figuras, trabajos que se hacían en tiempos sucesivos, los personajes de esta novela son los artistas orales que pintan con palabras un mismo retrato en tiempos sucesivos. Este procedimiento seguido por el escritor explica la estructura dispersa del retrato galdosiano a través de diferentes capítulos y de distintos personajes-pintores. El retrato se compone poco a poco y va ganando en densidad, hasta quedar terminado. El lector, al no haberlo recibido de golpe, en un solo trazo, está obligado a la participación para enlazar estos retratos miniatura, unos con otros, y forjar en su mente el retrato completo. En consecuencia, Pérez Galdós exige un lector activo.

Con respecto a los personajes retratados, la obra presenta muchos retratos: el retrato de guerrilleros individuales, de la vida guerrillera, del ejército francés, del general Juan Martín y, sobre todo, de Antón Trijueque, centro de atención de este estudio.

Antón Trijueque es, junto a Juan Martín, el coprotagonista de la novela. En definitiva, la novela no es más que la historia de su traición, relatada en varias fases: desde sus prodigiosas victorias que tienen como consecuencia –además de presentar al personaje en su esplendor guerrero–, hacer más significativa su rebeldía; su descontento militar, al no verse, en su opinión, suficientemente reconocido por sus jefes; su desacato a la autoridad militar, su proyecto de desertión y la realización del mismo al pasarse a las filas enemigas; el combate con sus antiguos compañeros, a los que hace prisioneros y su encuentro con Gabriel Araceli –ahora prisionero del ejército francés–, que le obliga a reflexionar sobre su mezquina actuación, hasta su trágica muerte, ahorcado en un árbol.

Estos sucesos generan magníficos retratos sobre el personaje –y sus compañeros–, contruidos con los más diversos materiales y realizados desde diferentes enfoques artísticos. Los retratos orales se caracterizan por su brevedad, por la aparición muy frecuente de modismos verbales y por la presencia de un elemento semántico

protagonista que se convierte en el criterio clasificador para agruparlos, según sus elementos constituyentes, y siguiendo un orden alfabético, en el retrato anatómico (con presencia de las partes del cuerpo humano, *tirar de las orejas, ser el cerebro de*); astral (con un astro como protagonista, *no haber [otro] bajo el sol*); bíblico (el personaje se funde con un personaje bíblico, *Judas*); cosificador (el personaje se define por los objetos, *la gorra de cuartel*); diabólico (el personaje se identifica o compara con el demonio, *asemejándose a Satanás*); el de gigantismo (el gigante es el elemento identificador del personaje, *ser un gigante*); metálico (formado por metales: *ser de oro, ser de hierro; tener un corazón de bronce*); el retrato de repostería (constituido por ingredientes de repostería, *ser un corazón de alcorza, no ser de alfeñique, tener un corazón de manteca*); zoomórfico (donde se identifica o compara al personaje con animales: *ser una hiena*); y tautológico (se explica un término repitiendo el mismo término, *me fundo en lo que me fundo*). Entre ellos, destaca por su frecuencia, variedad y simbolismo, el retrato zoomórfico.

Estas clases de retrato tienen, como referente principal, a mosén Antón y, en menor medida, a otros compañeros y comprenden, según el número de personajes, desde el retrato individual, incluyendo el autorretrato, hasta el retrato de grupo; y por la forma, destaca el retrato miniatura. Se presenta, en este estudio, una selección de retratos de unos guerrilleros, para centrarse, después, en mosén Antón.

4. EL RETRATO DE ALGUNOS GUERRILLEROS

La presentación de algunos guerrilleros se realiza mediante retratos zoomórficos y cosificadores, principalmente, además del retrato astral y de los retratos metálicos. Se ofrecen unos ejemplos a continuación de los tres primeros grupos.

4.1. LOS RETRATOS ZOOMÓRFICOS DE VICENTE SARDINA: EL TORO, EL TIBURÓN

Uno de los personajes históricos de la novela es Vicente Sardina, quien se destacaba por su voluminosa complexión, interpretada a través de un modismo verbal en una prosopografía zoomórfica, a la que se añaden otros rasgos, religioso y empático, de carácter etopéyico, completando su retrato: «Era un hombre enteramente contrario a la idea que hacía formar de él su apellido; es decir, voluminoso, *no menos pesado que un toro*⁶ bien parecido, con algo de expresión episcopal o canonjil en su mofletudo semblante muy risueño, charlatán, bromista y franco hasta lo sumo» [Pérez Galdós, 1879: 14].

En otra ocasión, se insiste en este rasgo de su cuerpo, en una carta de la condesa Amaranta dirigida a Gabriel Araceli: «Al poco rato pidió permiso para saludarnos un señor Sardina, que *más que sardina parece un tiburón* y nos dio tus cartas» [Pérez Galdós, 1879: 129]. La diferencia entre uno y otro texto está en el humor presente en el segundo donde la condesa juega con la desproporción entre lo que sugiere su apellido y su realidad corporal, mientras que en el primero, solo se resalta su corpulencia comparada con un toro. Ambos son retratos zoomórficos, empleando el término «retrato» en un sentido amplio, que abarca tanto la prosopografía, como la etopeya o ambas.

4.2. EL RETRATO COSIFICADOR DEL SARGENTO SANTURRIAS Y DEL CRUDO: LA GORRA; EL BARRIDO Y EL FREGADO

Santurrias, dentro de los personajes de carácter secundario, se perfila con singularidad por su capacidad de engañar a los france-

⁶ Los modismos verbales se señalan en cursiva para evidenciarlos mejor en las citas y en el discurso.

ses y ejercer de espía, desde su apariencia de idiota: «El mismísimo acólito de D. Celestino del Malvar, el mismo rostro que no indicaba ni juventud ni vejez, la misma boca cuyo despliegue no puedo sino comparar a la abertura de una gorra de cuartel, cuando no está en la cabeza, la misma doble fila de dientes, la misma expresión de desvergüenza y descaró» [Pérez Galdós, 1879: 22]. El efecto cosificador se consigue no solo por la comparación de su boca con una gorra de cuartel abierta, sino que está potenciado, especialmente, por la reiteración del término «mismo» aplicado a distintas partes de su rostro y persona («el mismísimo acólito», «el mismo rostro» «la misma boca», «la misma expresión»), que causa un efecto de falta de movimiento, de falta de vida, de paralización y, por tanto, de cosificación.

Respecto a otro guerrillero, apodado el Crudo, su versatilidad se indica a través de un modismo verbal para constituir su retrato de carácter cosificador, pues se le relaciona con las actividades desempeñadas con los utensilios de la limpieza: «Presentóse un guerrillero rechoncho y membrudo, bien armado y que *parecía* hombre a propósito lo mismo para un fregado que para un barrido, en materia de guerra» [Pérez Galdós, 1879: 44].

4.3. EL RETRATO ASTRAL DE SANTURRIAS: EL SOL

El denominado retrato astral tiene como protagonista un astro, en este ejemplo, el sol es su elemento principal. Otro retrato de Santurrias ofrece su destreza inigualable, única, engañar al ejército francés, mostrada por un modismo verbal que inicia el retrato oral realizado por Trijueque: «*No hay otro Santurrias bajo el sol*, Sr. Sardina, y con su traje de pastor y su aspecto y habla de idiota es capaz de engañar a media Francia, cuanto más al general Gui» [Pérez Galdós, 1879: 16].

5. ANTÓN TRIJUEQUE: LA HISTORIA DE UNA TRAICIÓN

La novela expone, como se ha mencionado, no solo los combates de los guerrilleros contra el ejército francés, sino la vida interna de los combatientes populares: la guerrilla vista desde dentro, con sus lealtades al Empecinado, con sus discordias y con la desobediencia de algunos a su autoridad. Entre estos desleales, destaca mosén Antón, cuyo enfrentamiento continuo con Juan Martín lo lleva a marcharse del ejército para pasarse al enemigo y configura una novela dentro de otra novela, la historia de una traición: la transformación del cura guerrillero, convirtiéndose en un renegado. La personalidad de mosén Antón se sustenta en varios pilares: su talento estratégico, su pobreza y honradez, su austeridad en el ejercicio de la vida militar y el lado oscuro de su carácter violento, cruel, y envidioso, de un orgullo descomunal, fundamentado en el conocimiento de su valía militar, que lo diferencia y distancia de sus compañeros. Pero, antes de mostrar estos aspectos, magníficamente manifestados en la oralidad, Pérez Galdós nos presenta a su personaje.

6. LA PRESENTACIÓN DE ANTÓN TRIJUEQUE: EL RETRATO DE UN GIGANTE

Ya desde el mismo capítulo en que se hace la presentación de mosén Antón (cap. II), el narrador procede a relacionar su figura con el mundo animal, aunque, en principio, se limite a una breve pincelada inicial. Para darlo a conocer al lector –después de realizar un primer retrato [Pérez Galdós, 1879: 15]–, el novelista compone otro completo que aúna la prosopografía y la etopeya, basado en el gigantismo y en el simbolismo de su descomunal persona.

Trijueque dió un resoplido, no menos fuerte que un mulo y se levantó. ¡Dios mío, qué hombre tan alto! Era un gigante, un coloso, la bestia heroica

de la guerra, de fuerte espíritu y fortísimo cuerpo, de musculatura ciclópea, de energía salvaje, de brutal entereza, un pedazo de barro humano, con el cual Dios podría haber hecho el físico de cuatro almas delicadas; era el genio de la guerra en su forma abrupta y primitiva. Una montaña animada, el hombre que esgrimió el canto rodado o el hacha de guerra, en la época de los primeros odios de la historia; era la batalla personificada, la más exacta expresión humana del golpe brutal que hiende, abolla, rompe, pulveriza y destroza [Pérez Galdós, 1879: 20].

Este magnífico retrato contiene un rasgo zoomórfico (*dió un resoplido, no menos fuerte que un mulo*), algunos cosificadores (*un pedazo de barro humano, una montaña animada*), simbólicos (*era el genio de la guerra en su forma abrupta y primitiva, era la batalla personificada*); otros correspondientes al primitivismo (*de energía salvaje, el hombre que esgrimió el canto rodado o el hacha de guerra, en la época de los primeros odios de la historia*) y, sobre todo, aquellos que aluden al gigantismo (*Era un gigante, un coloso, de musculatura ciclópea*) porque se trata de presentar a un personaje caracterizado por el signo de lo descomunal, que se diferencia y destaca de todos los que le rodean emergiendo, de entre ellos, como un gigante. El retrato avanza, pues, por la suma de breves visiones etopéyicas y, sobre todo, prosopográficas, que constituyen en sí mismas breves retratos miniatura. Por consiguiente, este retrato se compone de la suma de varios retratos: el zoomórfico, el de gigantismo, el cosificador, el del primitivismo y el simbólico. Es un personaje excepcional y necesita ser enfocado desde diferentes ángulos para configurar su personalidad.

7. LA PERSONALIDAD MILITAR DE TRIJUEQUE: SU TALENTO ESTRATÉGICO

La guerra de guerrillas se caracteriza por dos rasgos: el conocimiento exacto del terreno y el ataque por sorpresa. Por tanto, este talento estratégico se funda en la habilidad de prever el camino que siguen los franceses, y en el conocimiento del terreno en todos los aspectos,

incluso, a campo traviesa, por veredas, atajos y cerros, lo que proporciona llegar a la posición estratégica para atacar por sorpresa al enemigo. Se ejemplifica su talento militar seguidamente por medio del retrato tautológico, zoomórfico y diabólico.

7.1. LA PREVISIÓN DE LA RUTA FRANCESA: EL RETRATO TAUTOLÓGICO

Desde el capítulo segundo de la novela, en el que se realiza la presentación de este guerrillero, se destaca la confianza de su jefe inmediato, Vicente Sardina —hombre de bondadoso corazón y de buen carácter— en su estrategia militar, quien, mientras comen, pide explicaciones a mosén Antón ante su aserto de que los franceses se dirigen a Brihuega, población de Guadalajara:

—¿Y cómo se sabe que van a Brihuega?

—¿Cómo se ha de saber? Sabiéndolo —exclamó con energía mosén Antón que, además de jefe de la caballería, era el Mayor General de la partida y el gran estratégico, y *el verdadero cerebro de don Vicente Sardina*.

—Esas cosas no se saben, se adivinan. Pasaron ayer por Cogolludo, ¿sí o no? Se les vio desviarse del camino real y tomar las alturas de Hita⁷, ¿sí o no?

—Sí, tal era, en efecto, su camino —dijo Sardina con modestia, reconociendo el genio de mosén Antón.

—Ahora, si no nos hemos de mover hasta que el enemigo no nos mande aviso de dónde está... dijo el cura reanudando las interrumpidas relaciones con un sabroso hueso. —Pues adelante —afirmó Sardina con decisión—. Vamos a Brihuega. Les cogemos desprevenidos y ni uno solo volverá a Madrid. Ahora que tenemos el refuerzo de cuatro compañías de tropa... [Pérez Galdós, 1879: 16 y 17].

Este talento militar estratégico se afirma por las palabras de mosén Antón, pero, además, también se corrobora por las del narrador,

⁷ Cogolludo e Hita son pueblos de Guadalajara. El primero destaca por el palacio renacentista de los duques de Medinaceli, el castillo y la iglesia de Santa María; el segundo, por su recinto medieval.

quien hace, en tres pinceladas, un breve y eficaz retrato del guerrillero, empleando un modismo verbal anatómico, *ser el cerebro de*, y quien, después, muestra la modestia del jefe ante su subordinado en cuestiones de estrategia, y la confianza que le merece, al tomar sus palabras como objetivo militar. Otro de los aspectos que revela esta conversación es el fundamento de este talento explicado por su poseedor: se basa en la intuición, según él cree, aunque, en realidad, se sustenta en la lógica⁸. Y, por último, este pasaje conversacional presenta con acierto la personalidad primitiva del cura, que no se detiene en retóricas, sabe la dirección tomada por los franceses, «sabiéndolo», expresándose en una respuesta tautológica y, por medio de la interrogación retórica, «¿sí o no?», interpela a sus interlocutores, sin esperar respuesta, solo para confirmar ante sí mismo la contundencia de sus asertos.

El escritor escenifica un aspecto militar de su personaje, haciendo que se exprese por sí mismo y refuerza su valor estratégico por medio del narrador y de la aceptación de la nueva ruta por su jefe, don Vicente Sardina.

Otro ejemplo sobre la superioridad de su ciencia militar se expone en el capítulo siguiente, cuando mosén Antón rebate la dirección marcada por su jefe para sorprender a los franceses e indica otra; ante el requerimiento de su jefe a que explique en qué se basa, contesta con idénticas manifestaciones tautológicas que en el pasaje anterior:

—Hay que pensar qué dirección tomaremos, señor Sardina —dijo el jefe de Estado Mayor y de la caballería. Las veredas son nuestra ciencia militar.

—Creo que no hay lugar a duda. —replicó Sardina—. El sendero de Yela está diciéndonos: «Corred por aquí».

—No hemos de ir por allí, sino por aquí —dijo Trijueque imperiosamente,

⁸ Como después corroborará otro guerrillero, Viriato, un estudiante de Alcalá de Henares: «Todos esos cálculos —dijo Viriato— son admirables y demuestran el consumado talento de vucencia. ¡Y dice mosén Antón que no ha estudiado lógica! No puede ser...» [Pérez Galdós, 1879: 41].

señalando un cerro bastante elevado que a nuestra derecha teníamos—. Por aquí, por aquí.

—*Hombre de Dios...* ¿pero vamos a *conquistar el cielo*? —exclamó con displi-cencia Sardina—. ¿Adónde vamos en esta dirección?

—Por aquí —repitió el cura señalando a la tropa el cerro—. Yo sé lo que me digo. [Pérez Galdós, 1879: 28]

Y sigue, a continuación, otro retrato tautológico que cierra el diálogo: —¿En qué se funda usted para creer [que ese es el camino que siguen los franceses]...?

—Me fundo en lo que me fundo —replicó con impaciencia el atroz cura guerrillero—. Y no hay más que hablar. Cuando yo lo mando sabido tengo por qué. Y a prisita, a prisita [sic], muchachos... hacer poco ruido [Pérez Galdós, 1879: 28].

Se constata el dominio de Pérez Galdós para, a través de la oralidad, presentar dos personalidades tan diferentes, Sardina y Trijueque. Con la respuesta tautológica, «me fundo en lo que me fundo», —modelo lingüístico ya conocido en el pasaje anterior, «¿Cómo se ha de saber? Sabiéndolo» [cap. II], y ahora repetido—, el cura manifiesta la firmeza de sus convicciones y se comporta como quien no tiene que dar explicaciones ante la autoridad, avalado por la seguridad de sus decisiones. Se muestra este díscolo guerrillero como un hombre de acción, no de palabras, y el trato rebelde y áspero con su jefe se torna afectuoso al dirigirse a su tropa con el uso de diminutivos «a prisita, a prisita» y del vocativo, «muchachos». Dos modismos religiosos⁹, en boca de Sardina, *hombre de Dios* —con el verbo *ser* implícito— y *conquistar el cielo*, determinan la bondad de este, al referirse a su compañero, y la intrepidez de aquel.

El talento estratégico de mosén Antón ha quedado manifiesto en estos pasajes seleccionados y esta cualidad militar para saber por dónde se mueve el enemigo es un valor esencial para atacar por sorpresa en la guerra de partidas.

⁹ Se denominan *modismos religiosos* a aquellos que tienen un sujeto religioso en sus enunciados, según la definición de García Estradé [2013b: 121].

7.2. EL CONOCIMIENTO DEL TERRENO:

EL RETRATO ZOOMÓRFICO

El novelista prosigue mostrando, por medio del narrador, la habilidad militar de mosén Antón, en el conocimiento del terreno, esencial en la guerra de guerrillas, representada esta etapa en dos aspectos: A. En marcha, y B. En parada, ambos a través de nuevos retratos zoomórficos, hombre y animal ligados por una relación de semejanza y de identificación. El perro sabueso, el buitre, el jabalí, la cigarra negra, los cigarrones y el ave de rapiña van en su compañía.

A. EN MARCHA. EL RETRATO ZOOMÓRFICO:

EL SABUESO, EL BUITRE, EL JABALÍ

Así, encontramos a Trijueque, oteando el horizonte, comportándose como un perro de caza: «Despierto, vigilante, inquieto *como un sabueso que adivina la presa*, mosén Antón escudriñaba con *sus ojos de buitre* el estrecho horizonte del valle por donde caminábamos y las cercanas colinas» [Pérez Galdós, 1879: 38].

Más tarde, se le ve avanzar por el cerro, desde donde se divisa, en lo hondo, el pueblo. Su actuación, despejando el camino, se compara con la de un jabalí: «Mosén Antón apartaba, tronchándolas, ramas corpulentas que impedían el paso. *El jabalí perseguido no se abre camino en la trocha con mejor arte*» [Pérez Galdós, 1879: 38]. Es un nuevo retrato zoomórfico que se añade a los anteriores.

B. EN PARADA. EL RETRATO ZOOMÓRFICO:

LA CIGARRA NEGRA, LOS CIGARRONES, EL AVE DE RAPIÑA

En el pasaje siguiente, se observa cómo el cura se adapta al terreno, metamorfoseándose en un animal, la cigarra negra, de la cual adopta su postura para acechar a los franceses: «Mosén Antón se

echó de barriga en el suelo. *Parecía una inmensa cigarra negra* en el momento en que, contrayendo las angulosas zancas y plegando las alas, se dispone a dar el salto» [Pérez Galdós, 1879: 39]. La plasticidad de la imagen, incrementada por el color negro de la cigarra y de la sotana –anticipa *La metamorfosis* de Kafka–, cobra protagonismo y se fija con fuerza en la mente del lector. A esta imagen quieta y negra, le sigue otra zoomórfica que expresa su rápido movimiento, la de los cigarrones:

He dicho que se había tendido de barriga, con las palmas de las manos en tierra y los codos en alto, en actitud muy parecida a la de los cigarrones cuando se disponen a dar el salto. De súbito, mosén Antón saltó todo lo que puede saltar un hombre en tal postura; levantóse en pie, extendió los brazos, lanzaron las cavidades de su pecho *un graznido de ave de rapiña*, brilló el rayo en sus ojos y señalando a la derecha hacia el punto donde desaparecía el valle formando un recodo, exclamó:

—¡Los franceses, ahí están los franceses! [Pérez Galdós, 1879: 41]

El ingenio del novelista encuentra en esta estrategia estilística, la alternancia rítmica de las dos imágenes, quietud y movimiento, una nueva magnitud para su arte. Si se observan ambas descripciones, la primera se compone, a nivel sintáctico, de dos oraciones separadas por un punto; la primera oración es simple; la segunda contiene una subordinada temporal («en el momento en que... salto»), interrumpida por una modal («contrayendo... alas»), lo que confiere un ritmo lento y pesado y concentra la atención en un solo objeto, la cigarra negra, mientras que, en la segunda descripción, una cascada enumerativa de oraciones simples –encabezadas por dos verbos de movimiento y otros: «levantóse [...]; extendió [...]; lanzaron [...]; brilló [...]; exclamó [...]»– da al párrafo un ritmo ágil, lleno de movimiento, mimetizando con palabras, el salto de mosén Antón. Al conjugar estos dos aspectos, quietud y movimiento, el texto adquiere una impresionante belleza.

7.3. EL JÚBILLO DE TRIJUEQUE POR SUS ACIERTOS: EL RETRATO COSIFICADOR Y LOS RETRATOS DIABÓLICOS

El júbilo del gran guerrillero y la satisfacción ante el acierto de sus previsiones le provoca una emoción que repercute en su cuerpo, desordenándolo. En la siguiente intervención oral de Trijueque, el narrador formula un breve retrato cosificador del personaje, comparándolo con una máquina a punto de desarticularse:

—¿No lo dije? ¿No lo dije? ¿Me he equivocado alguna vez? —gritaba mosén Antón, desfigurado por el júbilo, con toda su persona descompuesta y alterada, cual máquina que se va a desengranar—. *Cogidos, cogidos en una ratonera*. Ni uno sólo escapará... Lo que pensé, lo mismo que pensé, pasaron el Henares por Carrascosa, subieron a los altos por Miralrío, vadearon el Vadiel y han cogido el camino real en Argecilla... Todo esto lo estaba yo viendo anoche, señores; lo estaba viendo como se ve un cuadro que uno tiene delante [Pérez Galdós, 1879: 41].

Todo este discurso oral del cura guerrillero se puede condensar en una expresión paremiológica, *cogidos en una ratonera* [los franceses]. La importancia de la visión zoomórfica para retratar a personajes, hechos y situaciones se revela con tal fuerza que no solo la emplea el narrador en su discurso oral dirigido al lector, sino, igualmente, mosén Antón y otros personajes, como se irá conociendo. El modismo verbal zoomórfico, *coger en una ratonera*, que significa *caer en la trampa*, es un retrato zoomórfico y sintético del prendimiento en la encerrona preparada al enemigo. La victoria sobre los franceses, en el pueblo guadalajareño de Grajaneros, no se hizo esperar y está detallada por el novelista.

Sin embargo, Pérez Galdós no se contenta con expresar el júbilo de su personaje por un retrato cosificador, sino que también lo evidencia en los retratos diabólicos. Retratos en que Satanás adquiere protagonismo:

Agitaba los brazos, sacudía las piernas, y ponía en movilidad espantosa todos los músculos de su rostro, asemejándose a Satanás cuando padece un ataque de nervios, si es que el ministro de la eterna sombra experimenta iguales debilidades que las damas del mundo visible; desenvainaba su sable, volvía-lo a envainar, frotábase las manos con tal presteza que causaba asombro que no despidieran chispas, se acomodaba en la cabeza el mugriento pañuelo y la gorrilla, se apretaba el cinto, y profería vocablos ya patrióticos, ya indecentes mezclados con blasfemias usuales y aforismos de guerra [Pérez Galdós, 1879: 42].

Dios es el orden y Satanás, el desorden. El novelista muestra, en estos movimientos incontrolados, que se producen automáticamente y sin estar regulados por el dominio de la mente, el desorden diabólico de su protagonista. Si el júbilo en las personas se manifiesta en una expresión gozosa, en Trijueque se rebaja a dimensiones satánicas, en las que el diablo se nivela, irónicamente, con los ataques de nervios de las damas. Este retrato es una caricatura degradativa y burlona del gran estratega.

De nuevo, se presenta otro retrato diabólico del guerrillero, cuando es requerido por Juan Martín para pedirle explicaciones por su desobediencia, recién conseguida su victoria sobre los franceses en Calcena (Zaragoza): «Su rostro, ennegrecido por la pólvora era el rostro de un verdadero demonio. El júbilo del triunfo mostrábase en él con una inquietud de cuerpo y un temblor de voz que le hubieran hecho risible, si no fuera ya espantoso» [Pérez Galdós, 1879: 100]. Se registra, otra vez el rasgo de inquietud y desorden en mosén Antón embriagado por el triunfo. Es un acierto el destacar la presencia de la pólvora, propia de la batalla, pero también con una referencia implícita al demonio, porque uno de sus componentes, es el azufre, con el cual se le identifica desde antiguo, como se puede comprobar en los escritos de Teresa de Jesús: el olor a azufre indica la presencia del diablo.

7.4. EL ARDOR GUERRERO DE TRIJUEQUE.

EL RETRATO BÍBLICO: EL MONSTRUO APOCALÍPTICO

Surge ante el lector, el personaje del cura guerrillero, en la oscuridad de la noche, fundido con su caballo: la primera estampa de este a caballo que cierra el capítulo III, con una imagen de extraña belleza y singularidad, la del monstruo apocalíptico:

El cura iba caballero en un gran jamelgo, que parecía por su gran alzada, hecho de encargo para que sobre la muchedumbre ecuestre y pedestre se destacase de un modo imponente la tosca y tremebunda estampa del jefe de Estado Mayor. Caballo y jinete se asemejaban en lo deforme y anguloso, y ambos parece que se identificaban el uno con el otro, formando una especie de *monstruo apocalíptico*. Los brazos larguísimos de mosén Antón dictando órdenes desde la altura de sus hombros; las piernas, ciñendo la estropeada silla, echando fuera el relleno por enormes agujeros, la sotana partida en dos luengos faldones que agitaba el viento, y que en la penumbra de la noche parecían otros dos brazos u otras dos piernas añadidas a las extremidades reales del caballero; el escueto cuello del corcel, ribeteado por desiguales crines que le daban el aspecto de una sierra; su cabeza negra y descomunal, que moviéndose al compás de las patas, parecía un martillo hiriendo en [in]visible yunque, el son metálico de las herraduras medio caídas, que iban chasqueando como piezas próximas a desprenderse; todo esto, que no se parecía a cosa alguna vista por mí, se ha quedado hasta hoy fijamente grabado en mi memoria [Pérez Galdós, 1879: 34 y 35].

Este retrato bíblico está formado por dos retratos, el de Trijueque con rasgos de gigantismo y el del caballo, constituido por un retrato cosificador y a la vez metálico: sierra y yunque. Las referencias zoomórficas se unen con materiales metálicos y cosificadores, junto a las de gigantismo (los brazos larguísimos de mosén Antón y su lengua sotana) para constituir un retrato bíblico: el monstruo apocalíptico, por alusión a la bestia apocalíptica del *Apocalipsis* de san Juan (13, 1-6), un monstruo configurado por partes anatómicas de diferentes animales: pantera, oso y león, como monstruosa es también la fusión del hombre con el caballo. La impresionante belleza de este retrato

procede, en consecuencia, de cuatro fuentes principales: la zoomórfica, la cosificadora, la metálica, y la bíblica. Cuatro canteras en las que se labran los mejores retratos de esta novela histórica.

El ardor guerrero del cura aragonés en combate se describe de nuevo, en una de las más reñidas batallas históricas, la de Cuvillejos, dada el 26 de septiembre, y se formula como el anterior retrato desde la identificación de mosén Antón con el monstruo apocalíptico, aunando el retrato del gigantismo al simbólico (el brazo exterminador) expresado por un modismo verbal, *mandar un alma al otro mundo*, y añadiendo el retrato zoomórfico, para constituir el retrato bíblico: Personalidad tan insólita necesita el apoyo de varios fundamentos artísticos para transmitir su retrato:

Sublime y brutal aquel monstruo del Apocalipsis arrojóse en medio del fuego.

Brincó el descomunal caballo sobre el suelo, brincó el jinete sobre la silla y ambos inflamados en la pasión de la guerra se lanzaron con deliciosa fruición en la atmósfera del peligro. El brazo derecho del clérigo, armado de sable, *era un brazo exterminador* que no caía sino para *mandar un alma al otro mundo*. Detrás de él, ¿quién podría ser cobarde? Su horrible presencia infundía pánico a los contrarios, los cuales ignoraban a qué casta de animales pertenecía aquel gigante negro, que parecía dotado de alas para volar, de garras para herir y de indefinible fluido magnético para desconcertar. Un tigre que tomara humana forma no sería de otra manera que como mosén Antón [Pérez Galdós, 1897: 84 y 85].

El cierre del retrato con la referencia zoomórfica del tigre coincide con el cierre de otro retrato zoomórfico, ya conocido, que termina con la misma técnica estilística: «*El jabalí perseguido no se abre camino en la trocha con mejor arte*» [Pérez Galdós, 1879: 39], y la misma visión de un animal depredador, jabalí o tigre.

La imagen del jinete a caballo es un arquetipo propio de los emblemas donde el jinete, un niño, representa que el hombre, desde la infancia, debe controlar sus instintos, simbolizados en el caballo. Así aparece en la obra *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias

[emblema 64, Centuria I] y en otros autores. Pérez Galdós da la vuelta a esta imagen: el niño se transforma en un hombre; el hombre no controla a la bestia y, desbocados sus instintos y pasiones, se funde con ella. Es una bestia: La Bestia Apocalíptica. Esta imagen apocalíptica volverá a repetirse cuando la traición de mosén Antón se ha consumado y milita ya en las filas francesas. Sus compañeros lo persiguen para capturarlo y es la última imagen del cura en una batalla. Juan Martín lo divisa, el primero:

Es Trijueque. No me queda duda. Yo le he enseñado esas hazañas...le veo rodando entre las piedras por la montaña abajo, y el aire que hacen sus alas negras, me llega a azotar la cara. Sus cuatro patas, al bajar, se llevan por delante medio monte... Es el bravo animal. *La bestia salvaje más valiente que cien leones*, y con una cabeza que no cabe dentro del mundo. ¡Adelante, muchachos! Hay que *cazar esa fiera* que se nos ha escapado y *volverla a la jaula* [Pérez Galdós, 1879: 153].

La alusión a las alas del capítulo IX se recuerda en el XVII, y sus cuatro patas, presentes en este, rememoran los otros dos brazos o piernas añadidas a sus extremidades en el capítulo III –ahora transformadas las patas en una visión zoomórfica porque Trijueque ya se ha convertido en un renegado y ha cambiado la identidad humana por la animal–, estableciéndose, entre los tres retratos, túneles mnemotécnicos que los unen, y, en los tres, persiste la imagen del monstruo apocalíptico. Sin embargo, hay una diferencia entre los retratos: en el capítulo III, mosén Antón va a caballo, pero no batalla; en los capítulos IX y XVII, el héroe sí combate y este rasgo une estas dos imágenes, estrechamente. Trijueque ya se ha convertido en un animal en este último capítulo, sus referencias zoomórficas lo evidencian («sus alas negras», «es un bravo animal», «es una bestia salvaje más valiente que cien leones») y los modismos verbales zoomórficos del último pasaje así lo muestran; por ello, hay que *cazar esa fiera* y *volverla a la jaula*. mosén Antón ha perdido, definitivamente, su dignidad humana, al convertirse en un renegado.

En este punto, el lector debe detener el curso de su lectura para admirar la habilidad artística del maestro Pérez Galdós. Esta última imagen del capítulo XVII, visión apocalíptica del cura guerrillero y su caballo unidos, en una batalla histórica (El Rebollar), nos remite a la anterior imagen del clérigo en otra batalla histórica (Cuvillejos, cap. IX), en la que aparece, igualmente, fundido con su caballo, persona y animal componiendo un nuevo ser, el monstruo apocalíptico. Hay, pues, tres vínculos entre estas dos imágenes: el interpretar la figura de Trijueque como monstruo apocalíptico, el presentarle en batalla y el que estas batallas sean históricas. ¿Qué quiere decir esto? Confirma que el escritor, con un control exacto de su palabra, encierra, en una estructura circular, el núcleo temático que tiene a Antón Trijueque como protagonista, desde el relato de la batalla histórica victoriosa en el ejército del Empecinado (Cuvillejos), a la última victoriosa batalla histórica (El Rebollar) contra sus antiguos compañeros, ya en las filas francesas. Esto es, el círculo encierra la historia de su traición: la imagen primera del monstruo apocalíptico combatiendo, en pleno ardor guerrero, se repite en su última aparición guerrera y cierra el núcleo temático de su traición. A partir de este suceso, comienza la relación de Araceli, prisionero de los franceses: su encuentro con Santorcaz y Trijueque, en la prisión –con las reflexiones para que este vuelva con los empecinados–, y su azarosa huida, salvando su vida, hasta unirse con su ejército reconstruido después de la encarnizada batalla en que fueron derrotados por los renegados con mosén Antón a la cabeza, y, después, finaliza la novela con el castigo del renegado y su suicidio.

La estructura circular consiste en dibujar con palabras un círculo que encierra un contenido, de modo que las palabras iniciales son iguales o semejantes a las últimas [García Estradé, 1999: 271-291]. Su finalidad mnemotécnica hace que el asunto desarrollado dentro de la estructura circular quede aislado del contexto en que se localiza, actuando como un marco con respecto a la pintura que delimita de-

entro de sí el retrato de un personaje, una historia, un paisaje, haciéndolo resaltar de la pared en que se ubica, en este caso, de la obra literaria en que se inserta, para concentrar la atención en la historia de una traición. Su finalidad es también emotiva. Al vislumbrar la relación habida entre unidades textuales distantes, pero, asociadas por vínculos de imágenes y palabras, ocasiona que, de manera inesperada, unas generen el recuerdo de otras.

En conclusión, el empleo de la estructura circular para destacar el núcleo temático principal, la historia de una traición, denota la maestría de quien la usa: el artista Pérez Galdós.

Trijueque se ha convertido en una fiera, los modismos verbales zoomórficos, empleados por Juan Martín, así lo muestran; por ello, hay que *cazar a la fiera y volverla a la jaula*. El cura aragonés, con su traición, ha perdido, definitivamente, su dignidad humana. Pero prosigamos con el conocimiento del personaje.

8. LA PERSONALIDAD MORAL DE TRIJUEQUE

Se destacan, en este apartado, dos de los aspectos más significativos de la personalidad moral de Trijueque: su honradez y pobreza, y su violencia y carácter sanguinario.

8.1. LA HONRADEZ Y POBREZA DE TRIJUEQUE

Mosén Antón vive en la pobreza. Y es honrado. Por esto, le muestra a Albuín, con quien está hablando, los bolsillos de su faltriquera, limpios de toda moneda. La falta de codicia y el desapego del dinero es una de las características de la personalidad moral de mosén Antón quien no guerrea para obtener un beneficio económico. Esta condición de su persona es una cualidad moral que se verá empañada al final del retrato donde él mismo da la clave del

fin último de su presencia en las filas empecinadas, dejando ver su carácter sanguinario:

—Mis bolsillos están vacíos y limpios como mis manos que jamás han robado nada. Lo mismo está y estará toda la vida el arca de mi casa, donde jamás entra otra cosa que el diezmo y el pie del altar. Pobre soy, desnudo nací, desnudo me hallo. Para nada quiero las riquezas, Sr. D. Saturnino. Sepa usted que no es la vaciedad y limpieza de estas faltriqueras lo que me contrista y enfada; sepa usted que para nada quiero el dinero; sepa usted que se lo regalo todo a D. Juan Martín, a D. Vicente Sardina, y demás hombres de su laya; sepa que yo no pido cuartos, lo que pido es sangre, sí señor isangre! isangre! [Pérez Galdós, 1897: 76 y 77].

En este discurso de mosén Antón hay un eco cervantino, pues las palabras «desnudo nací, desnudo me hallo» de mosén Antón están inspiradas en Sancho Panza quien las pronuncia en varias ocasiones. En la Primera Parte del *Quijote*, capítulo 25, correspondiente a la aventura en Sierra Morena, don Quijote levanta el entredicho de permanecer con la boca cerrada a Sancho y charlan sobre la reina Madásima de quien el escudero profiere opiniones irreverentes sobre si está o no amancebada y, ante la reprobación de su amo, se defiende ensartando una serie de refranes, al final de los cuales, dice: «no soy amigo de saber vidas ajenas; que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano; más que lo fuesen [amancebados], ¿qué me va a mí?» [Cervantes, 2014: 299]. Esta expresión utilizada por Cervantes es una paremia de origen bíblico: se encuentra en *El libro de Job* y en *Eclesiastés* y se ha popularizado. Su significado es manifestar la honradez de quien la pronuncia.

De nuevo, la paremia se repite en otros capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*. En el capítulo 53, Sancho, en su lecho, tras la burla de armarle para salir a defender la ínsula Barataria, rechaza, después de tantos trabajos y angustias, el gobierno de la isla: «Vuestras mercedes se queden con Dios, y digan al duque mi señor, que desnudo nací y desnudo me

hallo: ni pierdo ni gano» [Cervantes, 2014: 1162]. Y, otra vez, aparece en el capítulo 55 (sustituyendo la palabra «nací» por «entré»), cuando, de rodillas ante los duques, dice Sancho: «Yo, señores, porque lo quiso así vuestra grandeza, sin ningún merecimiento mío, fui a gobernar vuestra ínsula Barataria, en la cual entre desnudo, y desnudo me hallo: ni pierdo ni gano» [Cervantes, 2014: 1181]. Surge, nuevamente, por tercera vez en el capítulo 57, cuando Sancho recoge, al despedirse, las cartas de su esposa Teresa que le entrega la duquesa: «En efecto, yo entré desnudo en el gobierno y salgo desnudo dél; y así podré decir con segura conciencia, que no es poco: «Desnudo nací, desnudo me hallo: ni gano ni pierdo» [Cervantes, 2014: 1189]. Todos estos pasajes constituyen el discurso de la honradez de Sancho Panza, la mayoría pronunciados en el gobierno de la isla. Y con las mismas palabras se elabora el discurso de la honradez de Trijueque. Valgan estas citas cervantinas para considerar la influencia del discurso de Sancho en la construcción del retrato de mosén Antón sin desdeñar la procedencia directa de la Biblia o del contexto popular de la paremia.

El autorretrato de la honradez y de la pobreza es de tal importancia para conocer al personaje que Pérez Galdós lo encierra en una estructura circular iniciada por la alusión a la faltriquera, de la que, con un gesto, mosén Antón saca los bolsillos vacíos de dinero: «metiendo ambas manos en la respectiva faltriquera del calzón, volviólas del revés, mostrando su limpieza de todo, menos de migas de pan, de pedacitos de nuez y otras muestras de sobriedad» [Pérez Galdós, 1879: 76], y finalizada al referirse de nuevo a los bolsillos: «soltando los bolsillos que quedaron colgados fuera como dos nuevas extremidades de su persona» [Pérez Galdós, 1879: 77]. A continuación de estas palabras, cambia el tema de conversación, centrándose en Juan Martín y Sardina. La estructura circular literaria encierra en su centro el significado más importante que el escritor desea resaltar: el autorretrato de la honradez y de la pobreza, y también del carácter sanguinario del cura.

Tan relevante es este rasgo de su personalidad, la honradez y el

desapego de las riquezas, que, al final de la novela, [cap. XXXIII], cuando Trijueque, prisionero de los empecinados, está delante de Juan Martín para recibir el castigo correspondiente a su alta traición, y Villacampa le acusa de haber aceptado el soborno de los franceses suponiendo que habrá recibido una bicoca, responde mosén Antón limpiando su honor con estas palabras que don Juan Martín confirma, defendiendo la honradez del gran guerrillero:

—Sr. Villacampa —dijo—, agradezca usted que estoy amarrado como una bestia salvaje; que si no, mosén Antón no se dejaría insultar villanamente. En todo el mundo no hay bastante dinero para comprarme: sépalo usted y cuantos me oyen.

—De eso respondo yo —dijo D. Juan Martín. —Trijueque es capaz de pegar fuego al universo por despecho; pero si ve a sus pies todos los tesoros de la tierra, no se bajará a cogerlos. Dentro de este animal hay tanto orgullo que no queda hueco para nada más. Por orgullo se hizo francés [Pérez Galdós, 1897: 272].

Queda demostrada la honradez del cura, presentada hasta en los capítulos finales de la novela-. Pero estas palabras de don Juan, «por orgullo se hizo francés» provocan una rápida respuesta del aludido en la que explica las causas verdaderas para pasarse al ejército francés en un largo discurso de sus proyectos militares: destronar a Juan Martín y ocupar su puesto. Pero este discurso fundamental de Trijueque, pertenece a un extenso autorretrato, que no corresponde analizar en este capítulo. Quede aquí, únicamente, consignada su importancia para conocer las causas de su traición.

8.2. LA VIOLENCIA Y CRUELDAD DE TRIJUEQUE.

EL RETRATO ANATÓMICO: OREJAS.

EL RETRATO ZOOMÓRFICO: HIENA

Otra dimensión de la personalidad moral del cura radica en la agresividad y crueldad que muestra ante sus enemigos, sin respetar las

normas de guerra que rigen la relación con los prisioneros. Después de la batalla de Grajaneros, cuya victoria se debe al olfato militar de Trijueque para saber dónde y cómo sorprender a los franceses, se manifiesta su impulso destructivo en la intención de quemar el pueblo y de quintar a los prisioneros, contenidas ambas intenciones por su jefe Sardina, quien impone su autoridad:

—Es preciso pegar fuego a este condenado Grajaneros —dijo mosén Antón—. Es un lugar de donde salen todos los espías de los franceses.

—Quemarle, no —repuso Sardina con benevolencia.

—Eso es, eso es —dijo con arrebatos de destrucción el jefe de la caballería—. Mieles y más mieles. Así los pueblos se ríen de nosotros. En Grajaneros han tenido los franceses muy buen acomodo, y se susurra que de aquí han sacado ellos más raciones en un día que nosotros en un mes.

—No se hable más de ello —dijo Sardina—. El pueblo no será quemado. ¿Para qué? No rebajemos la gloria de esta gran jornada con una atrocidad. Gran día ha sido este... Bien sabía yo que los franceses habían de venir aquí... Mosén Antón, nada de quemar. Mande usted saquear el lugar y al vecino que oculte algo *tírarle de las orejas* [Pérez Galdós, 1897: 46].

El modismo anatómico, *tírar de las orejas*, resume el castigo impuesto por Sardina, opuesto a la cruel intención de Trijueque, y ofrece un vivo contraste entre estos dos guerrilleros. A continuación, Trijueque expone su deseo de quintar a los prisioneros:

—Señor Mosca Verde —dijo mosén Antón a un guerrillero que venía a recibir órdenes—. ¿Cuántos prisioneros tenemos?

—Sesenta y ocho he contado ya. Entre ellos, un coronel.

—Es demasiada gente —repuso el cura—; sesenta y ocho bocas a las cuales es preciso *dar pan*. Señor Sardina, ¿doy la orden de quintarlos?

—¿Para qué? —dijo el jefe—. Dejémosles las vidas y los entregaremos sanos y mondos a don Juan Martín para que haga de ellos lo que quiera [Pérez Galdós, 1879: 46 y 47].

El reflejo de las dos personalidades de Trijueque y de Sardina, tan distintas, muestra la bondad de uno, compasivo con los prisioneros y

con el pueblo, y la violencia del otro, para quien la vida humana nada significa. Obsérvese que la medida propuesta por Trijueque, quintar a los prisioneros, no es muy efectiva, en cuanto a quitarse bocas de encima –pues el ejército seguiría, teniendo a su cargo, después de quintados, más de cincuenta prisioneros por alimentar–, sino que responde a la personalidad primitiva del guerrillero, que pide sangre. Esta situación provocará que Sardina realice, después, un breve, pero eficaz retrato suyo [Pérez Galdós, 1879: 91].

En Calcena (Zaragoza) –donde ha conseguido una gran victoria desobedeciendo la orden de ayudar a Orejitas en el sitio de Borja–, se constata cómo la evolución de crueldad y violencia del cura se intensifica. Ya no propone a su jefe inmediato medidas destructivas, sino que llega a realizarlas: fusilar a los calceneros por afrancesados. Esta sanguinaria actuación contraviene la orden del Empecinado de no hacer carnicerías en los pueblos y determina uno de los mejores retratos zoomórficos de mosén Antón realizado por Juan Martín:

—*Eres una jiena* salvaje, Trijueque —dijo cada vez más colérico—. Por ti nos aborrecen en los pueblos y concluirán por alegrarse cuando entren los franceses.

—He fusilado a unos cuantos pillos afrancesados —replicó mosén Antón. —También hice mal, ¿no es verdad? Si este clérigo no puede hacer nada bueno. Juan Martín, fusírame por haber ganado una batalla sin tu consentimiento...Es mucha desobediencia la mía... Soy un pícaro... Pon un oficio a Cádiz diciendo que mosén Antón está bueno para furriel y nada más. [Pérez Galdós, 1897: 103].

El modismo verbal, *ser una hiena*, es zoomórfico por incluir un animal, la hiena, con el que se identifica a una persona, adquiriendo esta los rasgos y potencialidades de aquel, la hiena, y constituye un brevísimo retrato zoomórfico, insertado en un discurso dialógico. La función sintética del modismo verbal se manifiesta con nitidez, condensando, en la mínima expresión de esta unidad paremiológica, un retrato en miniatura. Una ironía, marcada por la superioridad, reco-

re el discurso de mosén Antón que pide ser degradado a furriel cuando ha ganado una batalla, constituyendo un sarcástico autorretrato. Los dos jefes definen en pocas palabras la personalidad sanguinaria del cura. Uno, Sardina, califica su propuesta —quemar el pueblo de Grajanejos— de «atrocidad» y Juan Martín funde su figura con la de un animal salvaje, la hiena.

Otro nuevo episodio de su crueldad, ejercida ahora contra un niño de dos años, *el Empecinadillo*, adoptado por el ejército, se manifiesta en estas palabras: «Si ese condenado chiquillo no calla —exclamó mosén Antón con furia— arrojarle al barranco» [Pérez Galdós, 1879: 43].

Estos pasajes demuestran la crueldad del guerrillero, y, a la vez, su desobediencia y su continuo desacato a la autoridad militar de Juan Martín. El descontento y su malestar en la partida más el afán de gloria y de mandar un ejército causan su paso a las filas francesas, convirtiéndose en un renegado.

9. LA VALORACIÓN DE TRIJUEQUE POR VICENTE SARDINA. EL RETRATO METÁLICO: HIERRO, ORO, COBRE, BRONCE

Un nuevo tipo de retrato sobre mosén Antón ofrece la novela: el retrato metálico, constituido por el empleo de metales —hierro, oro, cobre, bronce—, que revelan la identidad del personaje o lo definen en sus rasgos más significativos; el retrato metálico destaca por su brevedad, como ocurre en la mayoría de retratos orales. Su fortaleza física, sin tregua para descansar en su actividad guerrera, se refleja en otro retrato metálico (prosopografía), expuesto también por su jefe Sardina a través del modismo verbal *ser de hierro*, cuando su subordinado, después de una batalla, se queja de ir en la retaguardia del ejército, en vez de en su vanguardia: «—Si pensará el buen cura de Boto-

rrita que todos *somos de hierro* como su reverencia» [Pérez Galdós, 1879: 87].

Después de este pasaje en que el cura ha mostrado su descontento en la partida porque no se ve reconocido, Vicente Sardina, hablando con Gabriel Araceli, sintetiza así su etopeya: «Este clérigo es oro como militar: pero como hombre no vale una pieza de cobre» [Pérez Galdós, 1879: 91]. En menos palabras, no se puede definir más certeramente la personalidad de Antón Trijueque.

Otros ejemplos componen esta galería de retratos metálicos en la obra, entre ellos el autorretrato de mosén Antón¹⁰ y el de la cabeza de su caballo, como martillo de yunque, pero estos dos retratos metálicos aquí ejemplificados componen, en su aspecto etopéyico y prosopográfico, el retrato completo de Trijueque desde la perspectiva de su jefe inmediato, Vicente Sardina.

10. LA VALORACIÓN DE LOS GUERRILLEROS POR TRIJUEQUE. EL RETRATO DE REPOSTERÍA: MIELES, MANTECA, ALFEÑIQUE, ALCORZA

Igual que Trijueque es valorado por sus jefes, él se valora también a sí mismo y a otros guerrilleros por medio de los retratos, que denomino, de repostería. Estos están constituidos por los ingredientes, mieles, manteca, alfeñique, y alcorza empleados en este sector para confeccionar los pasteles. La miel, alimento viscoso,

¹⁰ El autorretrato de Trijueque, ya en el ejército enemigo, surge al hablar con Araceli, ahora prisionero de los franceses, quien le recomienda volver con los empecinados y pedir perdón a Juan Martín: «—Este hombre, este gran Trijueque, este *corazón de bronce* no será capaz de tanta bajeza... Juan Martín me ha faltado, me ha humillado; no quería que yo fuese General como él, cuando me siento con alma y cabeza para mandar todos los ejércitos de Napoleón» [Pérez Galdós, 1879: 192]. Trijueque señala en este breve retrato metálico, configurado por un modismo verbal, la firmeza de su decisión dura como el bronce.

amarillento y muy dulce, es producida por las abejas. La manteca es una grasa alimentaria extraída de la leche de varios animales: vaca, oveja, cerdo. Estas palabras se integran en modismos verbales, *hacerse de miel*, *tener un corazón de manteca*, *ser de alfeñique*, *ser/tener un corazón de alcorza*. En alfeñique, el *DRAE* refiere lo siguiente: «1. m. Pasta de azúcar, cocida y estirada en barras muy delgadas y retorcidas. 2. m. coloq. Persona delicada de cuerpo y complejión». Alcorza significa según el *DEA*: «Dulce hecho con una pasta blanca de azúcar y almidón. *Tb. su pasta*». Aplicados estos términos a personas, en sentido figurado, dan a entender su carácter blando y débil, contrario al espíritu militar. Estas palabras se integran en modismos verbales, *hacerse de miel*, *tener un corazón de manteca*, *ser de alfeñique*, *ser/tener un corazón de alcorza* cuando aparecen en una oración negativa representan lo contrario, la fortaleza de espíritu, el temple de un alma o su fuerza física.

Ya se ha comprobado cómo los retratos metálicos tienen por función exponer la fortaleza moral –firme en sus decisiones– y física de Trijueque. Pues bien, estos retratos metálicos no se pueden considerar aislados, sino que dialogan con los de repostería, ofreciendo, estos últimos, por contraste, la imagen de los guerrilleros «dulces» de personalidad y débiles, de modo que ambos retratos sirven para valorar, el espíritu militar de los hombres que componen la partida.

Cuando Trijueque propone quemar Grajanejos y su jefe se opone, replica el cura: «Eso es, eso es [...]. Mieles y más mieles. Así los pueblos se ríen de nosotros» [Pérez Galdós, 1879: 46], condenando, en un retrato de repostería, la actitud blanda de sus jefes en las decisiones militares. La palabra «mieles» concentra un modismo verbal, *hacerse de miel*, cuyo significado es: «portarse más blanda y suavemente de lo que conviene» (*DRAE*), eliminado el verbo por insertarse en la oralidad. Se dice también, coloquialmente, «si te haces de miel, te comen las moscas» para advertir de los peligros de un carácter excesivamente blando.

La miel es el producto estrella de la Alcarria y no se olvide que estamos en su entorno geográfico: al incluirla un personaje en su habla, recoge un valor etnográfico.

El malestar de Trijueque en la partida está causado por la diferencia de criterios entre él y Juan Martín en el modo de llevar la guerra. El encarnizamiento del cura con los pueblerinos sospechosos de afrancesados y su decisión de fusilarlos —en el cap. VIII, 78, expone su plan para mantener a raya a los pueblos y terminar con los sospechosos [Pérez Galdós, 1879: 78]— se opone a la autoridad de su jefe, misericorde con sus vidas, y desemboca en un magnífico retrato miniatu-
ra de este: «—El *corazón de manteca* de nuestro jefe, me obligará a abandonarle—dijo Trijueque. —Así no se puede seguir la guerra» [Pérez Galdós, 1879: 75]. *Tener/ser un corazón de manteca* indica una blandura y debilidad impropia de un militar.

Después de alzarse con la victoria de Calcena y ante Juan Martín que le pide explicaciones de su desobediencia al no acudir a al sitio de Borja para ayudar a Orejitas, mosén Antón realiza su autorretrato de repostería, juzgándose a sí mismo como valiente: «Yo no soy general de alfeñique» [Pérez Galdós, 1879: 102], definición breve y, por ello, más contundente, que se inserta en un discurso donde declara no tener miedo a la muerte y ofrece su pecho para ser fusilado por su desobediencia. Su deseo solo es la gloria y morir por España.

Descontento en la partida, Trijueque decide irse al ejército francés y, antes, propone a Orejitas que lo acompañe, pero este se niega, lo que provoca el desprecio de mosén Antón sintetizado en estas palabras: «¡Ah, *corazones de alcorza* —exclamó Trijueque golpeando el suelo con el sable—, que se asustan cuando arquea las cejas y se rasca el cogote Juan Martín!» [Pérez Galdós, 1879: 137]. Sin haber conseguido convencer a Orejitas —ni a Araceli—, se va con los franceses. Han transcurrido siete capítulos desde su manifestación inicial de descontento hasta su marcha del ejército.

Estos ejemplos de retratos reposteros son cuatro etopeyas del espíritu guerrero de algunos empecinados: mosén Antón, Orejitas, sus compañeros, y Juan Martín, que clasifican, en opinión de Trijueque, a estos últimos, como débiles y miedosos. A través de los retratos metálicos y reposteros, Pérez Galdós ofrece una muy interesante clasificación de los caracteres militares.

11. EL RENEGADO TRIJUEQUE, PRISIONERO DEL EMPECINADO. EL RETRATO ZOOMÓRFICO: LA BESTIA AZORADA, LA MONA, EL PERRO, EL ÁGUILA (Y OTROS ANIMALES)

Después de pasarse al ejército francés —y de entablar una dura batalla con sus antiguos compañeros, que son derrotados con la ayuda del cura traidor—, al fin, Trijueque es hecho prisionero por los empecinados y llevado ante la presencia de Juan Martín para recibir su castigo por traición. Sardina se lo comunica al Empecinado: «—Le hemos cogido, Juan, hemos cazado a la pobre bestia azorada que no sabía en cual agujero de estos montes meterse» [Pérez Galdós, 1879: 269]. Mosén Antón ha perdido su categoría humana y se ha metamorfoseado en «la pobre bestia azorada». Azorado vale como «asustado» en la primera acepción, y «perturbado» o «sobresaltado», en la segunda del *DRAE*. Acertada selección de palabras de Pérez Galdós.

Este nuevo enfrentamiento de los dos grandes guerrilleros ocasiona un puñado de retratos magníficos. Cuando el Empecinado le pregunta qué debe hacer con él, responde: «—A los traidores de mi clase se les fusila sin piedad —dijo mosén Antón frunciendo el torvo ceño y sin mirar al general—; no se les pasea por el campamento como a una mona o a un perro gracioso para hacer reír a los soldados...» [Pérez Galdós, 1879: 270 y 271]. Trijueque se reconoce traidor y sabe el castigo que le corresponde, pero no admite la humillación de

un general, como él lo es, y las burlas de sus soldados. Se comprueba que el retrato zoomórfico empleado antes para mostrar su talento militar (el sabueso, el jabalí, la cigarra negra), ahora tiene como finalidad configurar la humillación del gran guerrillero, rebajado a parecer una mona de feria o a un perro gracioso, lo que rechaza enérgicamente. Es, pues, el retrato de la dignidad, con bravura en la adversidad y claridad mental para reivindicar sus derechos, aunque reconoce su falta.

El enfrentamiento con Juan Martín continúa. Cuando este le pregunta si en su alma hay alguna cosa más que bravura, se autorretrata: «—Sí —repuso el cura sombríamente. —Hay algo más, hay ambición de gloria, de llevar a cabo grandes proezas, de asombrar al mundo con el poder de un solo hombre, hay un ansia de que ningún nacido valga más que yo, ni pueda más que yo; hay la costumbre de mirar siempre hacia abajo cuando quiero ver al género humano» [Pérez Galdós, 1879: 271].

Pero hay un autorretrato fundamental: aquel en que mosén Antón explica a Juan Martín por qué razones se ha pasado a las filas enemigas, que viene provocado por las palabras del Empecinado al considerar este que la causa por la que se hizo francés reside en el desmedido orgullo, lo que desmiente enérgicamente el cura:

¡Yo francés! ¡Qué dices, desgraciado! —exclamó el cura haciendo esfuerzos por desasirse de la cuerda que le sujetaba. —No hay paciencia para soportar tal injuria. Yo no soy francés. Huí de mi campo, no por servir a los franceses, sino para que ellos me sirvieran a mí, huí de mi campo para castigar tu fiero orgullo, para desposeerte de un puesto que, en mi entender, me pertenecía, para emanciparme de una superioridad que me era insoportable, porque yo, mosén Antón Trijueque, no quepo debajo de nadie, ni he nacido para la obediencia; porque yo he nacido para llevar gente detrás de mí, no para ir detrás de nadie; porque yo, que siento las maniobras de la guerra, como sientes tú una pulga que te pica, necesito

dar paso a mi iniciativa, porque mi cerebro pide batallas, marchas, movimientos y operaciones que no puede realizar un subalterno; porque yo necesito un ejército para mí solo, para mi propio gusto, para llenar todo este país con mis hazañas, como lo lleno con mi guerrero espíritu. Por eso te abandoné, por eso rompí los hierros que me sujetaban y levanté el vuelo graznando a mis anchas sin traba alguna. Por eso traté de coparte, y adiviné tu movimiento y me subí a los riscos de Rebollar, donde tú no habías subido jamás, y me dispuse a caer sobre ti y aniquilarte para que vieses como se burla esta águila poderosa de los cernícalos que te rodean; por eso llamé a los franceses en mi ayuda, y si no te cogimos fue porque los franceses no quisieron hacer lo que yo decía y me despreciaron, figurándose ¡oh, inmundas y rastreras lagartijas! que era un traidor adocnado... Yo desprecié a los franceses, yo desprecié a todos: me basto y me sobro. Fuerte soy en la adversidad y no bajo, no, del alto picacho donde clavo los garfios de mis patas y desde donde os veo, como ratas que corren tras una miga de pan... ¡Quieres que cante el *yo pecador* y me humille ante ti...! ¡Eso jamás, jamás, jamás! Reconozco que me salió mal la empresa y estoy consumido por la rabia [Pérez Galdós, 1897: 273 y 274].

En este extenso discurso, se observan varios retratos zoomórficos: el autorretrato de Trijueque, identificado con el águila, frente a los cernícalos, que rodean a Juan Martín; el de los franceses («inmundas y rastreras lagartijas»); otro autorretrato zoomórfico, al final del discurso, señala la gran distancia y el desprecio que siente por sus compañeros («Fuerte soy... migas de pan»), identificándose él, sin nombrar el término, con el águila y a los demás, con ratas hambrientas, y finaliza su discurso con el rechazo a pedir perdón.

El gran corazón de Juan Martín le concede el perdón y le expulsa del ejército, enviándole a su pueblo a retomar su ministerio. Mosén Antón se revuelve contra él con un inmenso desprecio y formula otro autorretrato zoomórfico: «—¡Me perdonas tú, miserable!... —exclamó con gran coraje la víctima. —¿Y quién te ha pedido ese

perdón que *arrojas como un hueso? No soy perro hambriento* y no roeré tu perdón. Recógelo» [Pérez Galdós, 1879: 275 y 27]. Su corazón de bronce, firme en sus decisiones, no admite pedir perdón ni ser perdonado.

12. ANTÓN TRIJUEQUE, SÍMBOLO DE LA TRAICIÓN: EL RETRATO BÍBLICO, JUDAS

El retrato bíblico está constituido por el protagonismo de un personaje de la Biblia. En esta obra, Judas. Dos son los pasajes en que se identifica a Trijueque con Judas. El primero es su propio autorretrato en la entrevista con Araceli, prisionero de los franceses, quien le califica como el mayor traidor del mundo por vender a su jefe y, cubriéndose la cara con las manos, en un gesto de vergüenza, mosén Antón confiesa: «—Yo soy un hombre indigno, iun Judas!» [Pérez Galdós, 1879: 201].

El segundo pasaje corre a cargo de Araceli y aparece en el último capítulo, cuando este se entera de que Trijueque conoce el paradero de su amada y corre tras él por la sierra en la que se ha internado, después de su expulsión del ejército. Oscurece y, a sus voces llamando a mosén Antón, responde el silencio. Al fin divisa, colgado de una gran encina, un bulto negro balanceado por el viento: «*Judas!* —exclamé con pavor alzando la vista para observar aquel despojo» [Pérez Galdós, 1879: 280]. Es el retrato más breve y consta solo de una palabra: Judas, símbolo de la traición. Por consiguiente, Antón Trijueque es un personaje pleno, no plano, que evoluciona a lo largo de la obra en que aparece primero como un bravo guerrillero hasta la consumación de su traición. En este camino, va perdiendo su condición humana y de ahí la razón de los retratos zoomórficos cuyo proceso consiste en relacionarlo, compararlo e identificarlo con animales para declarar tanto su talento estratégico cuanto su crueldad, su orgullo y su desprecio de los demás, hasta su

identificación con la bestia apocalíptica. Y, al final, fundiéndose con Judas, Pérez Galdós condensa su figura y la eleva a la categoría de un símbolo: el símbolo de la traición.

13. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que se llega son las siguientes:

1. Antón Trijueque es retratado por cuatro personajes: Gabriel Araceli, Vicente Sardina, el Empecinado y por sí mismo, en diferentes tiempos, consiguiendo unos retratos y autorretratos exponentes de su personalidad militar y moral. Hay, pues, una técnica basada en el perspectivismo para manifestar su identidad: el personaje se enriquece y gana en densidad en el curso de la lectura. Por tanto, el retrato galdosiano se acerca a los procedimientos pictóricos del retrato renacentista donde cada artista se especializaba en un trabajo: Esta característica tiene como consecuencia la exigencia de un lector activo que sea capaz de reunir los diferentes retratos miniatura desplegados sobre el personaje a lo largo de la obra.

2. El autorretrato de la honradez de mosén Antón se forja con materiales cervantinos al recoger las palabras de Sancho Panza: «desnudo nací y desnudo me hallo», presentes en varios capítulos del *Quijote*, especialmente, en los episodios relativos al gobierno de la isla Barataria. Sancho y Trijueque están unidos por el discurso de la honradez.

3. Otra dimensión de la personalidad física y moral de Trijueque es su gigantismo: es grande de cuerpo y grande en cualidades militares, llevadas a tal extremo que lo hacen desembocar en la monstruosidad, deviniendo en el *monstruo* apocalíptico. Es mosén Antón un personaje fuera de lo normal, una figura épica.

4. Los retratos orales, que lo configuran, se caracterizan por su brevedad, en la extensión, por su síntesis en la esencialidad y por la muy frecuente presencia de modismos verbales. Esta brevedad viene exi-

gida por la oralidad que determina la reducción del modismo, en ocasiones, a una palabra (Judas), eliminando el verbo correspondiente (*ser un Judas*) y acuña el retrato miniatura, una de las más relevantes aportaciones de Pérez Galdós a la técnica retratística.

5. El retrato oral galdosiano se aleja del retrato del siglo XIX, a cargo del narrador, y se localiza en las conversaciones: discurso narrativo decimonónico frente a discurso dialógico, en Pérez Galdós.

6. La gran riqueza del retrato oral galdosiano se manifiesta en su variedad, clasificándose en zoomórficos, metálicos, de repostería, bíblicos, y otros, por los materiales empleados de ámbitos diversos: animales; metales, ingredientes de repostería, personajes bíblicos y demás.

7. Y, por último, se debe destacar que, Pérez Galdós emplea la técnica de la estructura circular, porque quiere fijar en la memoria del lector los temas más significativos.

8. Todo lo mencionado lleva a concluir que Pérez Galdós introduce, con el retrato miniatura, el retrato de la modernidad en la literatura de su tiempo a través de la oralidad. La experiencia artística de la estructura circular culmina la percepción de la traición. Elevado Antón Trijueque a símbolo de la traición, su figura épica debe ocupar uno de los más altos puestos entre los personajes galdosianos.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988): *Galdós*, Madrid, Mondadori.
- CERVANTES Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecuá, Barcelona, Espasa.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio (1977): «Los curas en la novela de Galdós», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canarias), 269-290.

- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen (2017): «Los modismos zoomórficos verbales y oracionales en español. Reflexiones lingüísticas y lexicográficas», en *El diccionario en la encrucijada, de la sintaxis y la cultura al desafío digital*, ed. I. S. López y J. Gómez Cuadrado (Santander, Escuela Universitaria de Turismo Altamira), 495-520.
- ___ (2015): «De la estética a la ética en el proceso creador de Palacio Valdés: la animalización de los personajes en *Tristán o el pesimismo*», en *Horizontes científicos y planificación académica en la didáctica de lenguas y literaturas*, ed. X. Núñez Sabarís et al. (Ribeirão, Edições Humus), 807-828.
- ___ (2013a): «La enseñanza de la Historia a través de la Literatura: Uniformes militares, ideología política e intrahistoria en *Cádiz*, de Pérez Galdós», en *Aportaciones del constitucionalismo español a la educación lingüística y literaria* (1812-2012), ed. L. P. Cancelas y M. Romero (Granada, GEA), 117-133.
- ___ (2013b): «Los modismos religiosos en la paremiología española: una huella inmaterial de la cultura cristiana», en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, ed. J. Campos (Madrid, Ediciones Escurialenses), 119-146.
- ___ (1999): «La estructura circular en las novelas esperpénticas de Valle-Inclán», en *Isla de Arriarán, Revista Cultural y Científica*, 14: 271-291.
- MENDOZA, Eduardo (2007): «Benito Pérez Galdós: *El amigo Manso*», en *¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?*, Barcelona, Galaxia Gutenberg).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1879): *Juan Martín el Empeinado*, Madrid, La Guirnalda.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, Madrid, Espasa.
- SAN JUAN (1959): *Apocalipsis*, en *Sagrada Biblia*, ed. E. Nácar y A. Colunga (Madrid, BAC).
- SENBRE, Ricardo (1997): *El retrato literario. (Antología)*, Salamanca, Colegio de España.
- SECO, Manuel, et al. (1999): *Diccionario del español actual (DEA)*, Madrid, Aguilar.