



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Lo grotesco en la *Vida de Pedro Saputo*

Grotesque in *Vida de Pedro Saputo*

Autora

Olga Sanz Casasnovas

Director

Luis Beltrán Almería

Facultado de Filosofía y Letras

2019

## Índice

1. Introducción.....	4
2. Estado de la cuestión.....	5
3. Consideraciones biográficas e históricas.....	10
4. El grotesco como categoría estética.....	13
4.1. Dimensión espacio-temporal: el <i>héroe</i> en su microcosmos.....	15
5. Series grotescas.....	21
5.1. Serie de la comida y la bebida.....	22
5.2. Serie de los excrementos.....	27
5.3. Serie del acto sexual.....	31
5.4. Discurso y simbolismo.....	39
6. Conclusiones.....	47

Anexos

Bibliografía

## Resumen

La *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz es la novela aragonesa más representativa del folclore de esta tierra, una obra única entre sus contemporáneas debido a su transgresión conceptual y estilística. Este hecho ha provocado que, a lo largo de mucho tiempo, su caracterización haya sido imprecisa. Ha sido considerada una novela costumbrista, e incluso, ejemplar, lo que ha limitado su integridad artística. En el presente trabajo vamos a analizar lo grotesco y sus representaciones en dicha obra a partir de las consideraciones de M. Bajtín sobre esta categoría estética. Para ello, estudiaremos la recurrencia de tres series –la comida y la bebida, los excrementos y la sexualidad– y observaremos las relaciones simbólicas entre las mismas. Nuestro objetivo es demostrar que nos encontramos ante una novela grotesca, con las limitaciones que la Modernidad presenta, y ampliar su horizonte estético de lectura.

**Palabras clave:** grotesco, novela, Saputo, Foz.

## Abstract

The *Vida de Pedro Saputo* by Braulio Foz is the most representative novel of Aragonese folklore, a unique work among its contemporaries due to its conceptual and stylistic transgression. This has caused that, over a long period of time, its characterization has been inaccurate. It has been considered a *costumbrista* novel or, even, exemplary, which has limited its artistic integrity. In the present work, we will analyze the grotesque and its representations in this novel from the considerations of M. Bajtín on this aesthetic category. To this end, we will study the recurrence of three sets –food and drink, faeces and sexuality– and contemplate the symbolic relationships between them. Our goal is to demonstrate that we are facing a grotesque novel, with the limitations that Modernity presents, and expand its aesthetic reading horizon.

**Key words:** grotesque, novel, Saputo, Foz.

NOTA: Las referencias a la novela *Vida de Pedro Saputo* lo son a la edición de José Luis Calvo Carilla, *Vida de Pedro Saputo*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, de 2010.

## Introducción

El presente trabajo es una reflexión sobre la única novela del escritor aragonés Braulio Foz, la *Vida de Pedro Saputo* (1844). Dicha obra ha sido, desde su publicación, una *rara avis* en la literatura española. Pasó desapercibida entre sus contemporáneos y solo a partir de los años 80 –del siglo XX– fue recuperada. Contracorriente de la producción novelística de su época, Braulio Foz optó por rescatar una figura del folclore altoaragonés, Pedro Saputo, y dotarle de cualidades superiores a las del resto de humanos. La crítica ha valorado el contenido ejemplar de la novela o ha buscado las fuentes folclóricas en las que Foz se basó para elaborar al protagonista y las aventuras que le suceden. El objetivo de este trabajo es ir un paso más allá: demostrar la presencia del grotesco en la *Vida de Pedro Saputo* e intentar demostrar que éste pervive a través del folclore, a pesar de las limitaciones que impone la Modernidad.

Para ello utilizaremos como soporte dos obras de M. Bajtín: *Teoría y estética de la novela* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. A partir de estas, estableceremos tres series grotescas –la comida y la bebida, elementos escatológicos y la sexualidad– y analizaremos sus diferentes representaciones. Como veremos, las series se entrelazarán unas con otras y tendrán un propósito alegre y revitalizador. Todo esto, junto con la configuración del espacio-tiempo en la novela, basada en el cronotopo rabelesiano, nos servirá para evidenciar que nos encontramos ante una novela grotesca.

Durante la realización de este trabajo hemos tenido que superar un gran problema: la ausencia de bibliografía que reflexione sobre el aspecto grotesco de la *Vida*, pues los pocos artículos que aluden a él carecen de base estética. Esto ha dificultado el proceso de investigación, pero abre las puertas a nuevos estudios.

Así pues, esperamos ofrecer una lectura diferente de la *Vida de Pedro Saputo*, pero que abarque el contenido conceptual total de la misma. Y, con ello, que las próximas investigaciones consideren también la estética grotesca como componente fundamental de esta única e irremplazable novela.

## Estado de la cuestión

En primer lugar, queremos recalcar que todas las fuentes –aquí mencionadas– han sido consultadas y leídas con gran atención para la elaboración de este trabajo, con el objetivo de establecer una visión general sobre los distintos puntos de vista que la crítica ha establecido sobre esta novela.

La *Vida de Pedro Saputo* fue editada, con mayor o menor frecuencia, desde su publicación inicial, pero hasta 1959 no pudimos disfrutar de una edición crítica. Esta primera llega de la mano del investigador Francisco Ynduráin, quien más adelante realizó otras ediciones, por lo que nos centraremos en las más recientes.

En 1968, Fernando de la Granja estudia el origen árabe del cuento *Las tres brevas*, que aparece en el Libro Tercero, capítulo XIII. Como Ynduráin, el arabista madrileño considera que el cuento no era original de Foz, sino que pudo llegarle a través del *Libro de chistes* de Luis Pinedo (de la Granja, 1968: 126). En el presente se contempla otra posibilidad: la fuente de inspiración pudo ser el *Simplicius Simplicissimus* (1669), de Hans Jacob Christo von Grimmelhausen, una novela picaresca alemana (Foz, 2010: 259). Como podemos observar, ya en estas primeras investigaciones prima encontrar las raíces folclóricas de la novela, interés que prevalecerá hasta la actualidad.

En 1980 aparece una segunda edición crítica, de nuevo por F. Ynduráin, en la editorial Guara. Cuenta, además, con un estudio final de Rafael Gastón Burillo. Ynduráin señala el componente burlesco en el personaje de Pedro Saputo (Foz, 1980: 43) y descarta la vinculación de la novela con la tradición picaresca. Gastón Burillo, por su parte, reflexiona fundamentalmente sobre el episodio final y la misteriosa desaparición del protagonista, la cual relaciona con su condición de mito: si la novela terminaba con el casamiento de Pedro Saputo, habría perdido su carácter simbólico (Foz, 1980: 383). Esta misma idea será retomada por otros estudiosos.

Más tarde, a mediados de los años 80, la *Vida de Pedro Saputo* toma un nuevo impulso con dos estudios de gran interés. Asimismo, en 1986 se publica otra edición crítica de Francisco y Domingo Ynduráin. Los dos artículos, publicados en *Cuadernos de estudios borjianos*, centran su interés en campos distintos: la ejemplaridad y el folclore. En el primero de ellos, Calvo Carilla alude a la idea de Ynduráin sobre la

influencia de Boccaccio y Diderot en la *Vida*, especialmente este último con su novela *La Religiosa* (Calvo Carilla, 1985: 139). Además, el investigador compara las raíces folclóricas del episodio del convento con la versión de Foz, que no alberga ningún pasaje escabroso en apariencia. Esto le sirve como apoyo para señalar la ejemplaridad de la obra y argumentar que dicho episodio es una defensa de las jóvenes obligadas a llevar una vida conventual (Calvo Carilla, 1985: 146).

Respecto al otro artículo, M. Chevalier se centra en el componente folclórico e indica cuatro cuentos que aparecen en la *Vida de Pedro Saputo*: la balsa de la culada, T. 1326; la justicia de Almodévar, T.1534. A; la comisión de los tres higos, variante de T.1309 y el pleito del sol, que no figura en la clasificación de Aarne y Thompson (Chevalier, 1985: 136). El cuento de la balsa y el del pleito al sol pertenecerían al folclore regional, mientras que los otros dos se introdujeron en la Península antiguamente (Chevalier, 1985: 134). Finalmente, clasifica al personaje folclórico como un tonto-listo (135).

La edición crítica de Francisco y Domingo Ynduráin se publica en Cátedra, en el año 1986, como ya hemos señalado. Padre e hijo continúan con las ideas formuladas en otras publicaciones y señalan la originalidad de la obra en comparación con sus coetáneos. Ese mismo año parece otra edición en *El día de Aragón* de la mano de José Luis Calvo Carilla, quien defiende que el propósito del autor era elaborar una novela ejemplar para el pueblo (Calvo Carilla, 1986: 16). Y este punto de vista será también el de otros críticos, como Juan Villalba Sebastián, quien llega a considerar a Pedro Saputo como «el perfecto hombre de estudio, de conducta social inmejorable» (Villalba Sebastián, 1988: 195). Cabe destacar que el propio Villalba Sebastián dedica una tesina en 1987 al componente folclórico en la *Vida de Pedro Saputo* y destaca la dualidad del personaje, que se encuentra entre la sabiduría y la estupidez (Villalba Sebastián, 1987: 19). Este mismo señala en otro estudio las posibles fuentes de inspiración para el episodio del convento (Libro Segundo, capítulo VI) e indica las diferencias principales entre la aventura de Saputo y la tercera jornada del *Decamerón* de Boccaccio. La intención del personaje aragonés es resguardarse en el convento (no mantener relaciones sexuales, como Masetto) y, además, para ello se “trasviste”, algo que no aparece en la novela italiana (150). A pesar de considerar el uso del disfraz como un recurso cómico para criticar el ambiente antinatural del convento (155), no profundiza en los posibles orígenes de este motivo.

En 1989 aparece una nueva edición de la novela publicada por la Editorial Oroel en Zaragoza y con un estudio crítico de José Carlos Mainer. Como Gastón Burillo, considera que la desaparición final del personaje fue una decisión del autor para evitar su vejez y muerte y convertirlo, definitivamente, en un mito o leyenda (Foz, 1989: 16). Este mismo año, Villalba Sebastián ahonda en la función del cuento en la novela y realiza una comparación con la de otros autores contemporáneos, como Cecilia Böhl de Faber. Según él, la originalidad de Foz radica en que integra los cuentos tanto en la acción de la novela como en la configuración de la personalidad del héroe (Villalba Sebastián, 1989: 220). Por último, destaca los rasgos compartidos entre los cuentos de la *Vida* y los del Siglo de Oro, pues son un «relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto realista» (215).

Siguiendo con esta búsqueda de los orígenes folclóricos, Maxime Chevalier indica la primera mención del Pedro Saputo en la Décima parte del *Romancero General* de 1604: «Ya no ay memoria de aquellos / que Saputo daba cura, / los que mataron el asno / porque se bebió la luna». Supuestamente, estos versos pertenecen al «Cuento de los pobres idiotas», en el que algunos piensan que un burro se ha tragado la luna cuando una nube oculta el reflejo de ésta en una charca (Chevalier, 1991: 10). Pedro Saputo se distingue de ellos por su astucia, pues les explica qué ha sucedido (10). Es cuanto menos curiosa la alusión a la luna y al asno, figuras estudiadas por Bajtín en *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, que Chevalier no menciona. Así pues, Chevalier refleja el doble carácter del personaje como *tonto-listo*, pero deja la puerta abierta a nuevos estudios (12).

En 1992, José Luis Calvo Carilla dedica todo un libro –*Braulio Foz en la novela del siglo XIX*– a la contextualización de la novela de Foz en comparación con la situación género en su siglo. Dentro de este estudio, destacan las siguientes ideas: la semejanza entre el Pedro de Urdemalas de Cervantes y el Pedro Saputo (Calvo Carilla, 1992: 97), la vuelta a las obras homéricas ante el panorama de la novela decimonónica (120), la influencia de la picaresca (136) y su carácter costumbrista (176). Estas dos últimas propuestas han sido cuestionadas en numerosas ocasiones.

Los dos últimos estudios del siglo XX vienen de la mano de Montserrat Amores García y Ángel López García. En el primero, de 1993, la estudiosa subraya la transformación de Pedro Saputo: *tonto* según la tradición folclórica, pero *listo* en la

novela de Foz. Además recupera la idea de que su misteriosa desaparición se debe a su naturaleza de mito, no puede envejecer o morir como una persona (Amores García, 1993: 109). El segundo artículo, de 1999, califica la novela como cuento maravilloso debido a la presencia de los siguientes elementos: la ausencia de padre, la transformación del héroe, los ritos de iniciación, el tópico del viaje, la desaparición del héroe, etc. (López García, 1999: 204). Por otro lado, dicho investigador subraya el papel fundamental –y recurrente– de las mujeres en la *Vida de Pedro Saputo*, pues según sus propias palabras «es dudoso que en todo el siglo XIX español pueda encontrarse una obra semejante» (207). Por último, califica a Pedro Saputo como *bromista*, lo que resulta destacable si atendemos a la consideración de ejemplaridad que predomina en los estudios críticos. Esta idea será retomada por Andrés Ortiz-Osés, que denomina a Pedro Saputo como el *trickster* de la cultura aragonesa y lo define de la siguiente manera: «el héroe estafalario y antiheroico, mitad pícaro, mitad burlador, transformista y transformador de lo real» (Ortiz-Osés, 2008: 287). Este tipo de afirmaciones son, como hemos podido observar, parciales, pues carecen de un marco estético que les dé soporte.

Afortunadamente, en los últimos años el interés por la novela de Foz ha pervivido y podemos disfrutar de ediciones recientes, como la realizada por José Luis Calvo Carilla en 2010, de nuevo editada en Zaragoza. En dicha publicación, el crítico aragonés asiste al lector en todo momento con unas interesantísimas notas a pie de página. En el estudio preliminar encontramos una recopilación de las ideas anteriores: el carácter ejemplar del protagonista (Calvo Carilla, 2010: 51), la influencia de las obras homéricas en la construcción de la novela (69), el contagio de la picaresca (74) y la consideración de la obra como realista (92). Todavía más recientemente encontramos dos estudios acerca de la *Vida de Pedro Saputo*: el primero, de Gabriela Pozzi, se centra en la integración de elementos realistas y fantásticos siguiendo las reflexiones de Todorov para este último aspecto. Lo novedoso de su aportación radica en la interpretación que realiza sobre la desaparición final de Saputo y la llegada del mendigo años después, dejando en manos del lector la hipótesis de que, efectivamente, el protagonista haya sido asesinado por unos cortesanos. Esto justificaría la idea de que toda la novela se construye en torno a la fantasía (Pozzi, 2016: 184). Para terminar, cabe destacar la alusión de Luis Beltrán Almería, que enmarca al personaje dentro del concepto de *kalokagathía*, ‘belleza-bondad’ literalmente (Beltrán Almería, 2017: 385).

Esta noción clásica se asocia al hombre que se rige por las tradiciones y ha sido reflejado en la literatura occidental en obras como *Gargantúa y Pantagruel*, *Cien años de soledad* o la novela de Foz (Beltrán Almería, 2017: 387). Según dicho investigador, el personaje de Saputo posee unas capacidades superiores al resto de los hombres porque integra «la grandeza de tiempos y espacios de la inmensidad de la naturaleza» (387). Finalmente, señala que la mezcla de moralidad y comicidad en Saputo –que los críticos han considerado contradictoria– solo puede comprenderse en comparación con los modelos de Esopo y F. Rabelais (387).

Tras este breve repaso de los estudios realizados, podemos afirmar que la crítica ha focalizado sus investigaciones en dos aspectos: las raíces folclóricas de la novela y el carácter ejemplar del protagonista, pero también de la novela en general. En el primer caso, los estudios han partido de un punto de vista antropológico y etnográfico; en el segundo, se han basado en coincidencias genéricas parciales, que no abarcan la complejidad ni del personaje ni de la obra. En definitiva: no se ha atendido al aspecto estético de la novela y, por lo tanto, tampoco se ha reparado en el componente grotesco sobre el que se articula. Así pues, en el presente trabajo intentaremos demostrar que nos encontramos ante una construcción grotesca. Para ello, utilizaremos los estudios de M. Bajtín –*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento y Teoría y estética de la novela*– y, a partir de estos textos, abordaremos una caracterización basada en tres series: la bebida y la comida, los excrementos y el acto sexual.

Por último, queremos destacar la erudición de José Luis Calvo Carilla y su clarificador trabajo en la edición ya mencionada. Pero también la labor de Ortiz-Osés, pues gracias a sus primeras indagaciones, ha abierto un camino para la investigación del grotesco en la *Vida de Pedro Saputo* y, especialmente, la función de *trickster* del protagonista.

## Consideraciones biográficas e históricas

Antes de profundizar en la estética del grotesco y su manifestación en la *Vida de Pedro Saputo*, es conveniente que repasemos brevemente los sucesos más destacados de la biografía de su autor y los contextualicemos en la inestable situación socio-política de la España decimonónica.

Braulio Foz nació en Fórnoles (Aragón) en 1791. Hijo de Francisco Foz y Josefa Burgues, labradores que gozaban de cierta estabilidad económica, recibió su educación primaria en el Colegio de Calanda –sumamente prestigioso en la época– por decisión de sus padres (Foz, 2010: 10). Sin embargo, con el inicio de la Guerra de Independencia en 1808 su vida se ve interrumpida: es capturado y deportado a Francia, donde se le envía al Depósito de Prisioneros de Wassy (Foz, 2010: 11). Allí trabajó como profesor y tuvo la oportunidad de, pese a las circunstancias, nutrirse de la literatura francesa. Regresa a España cuando termina la guerra, en 1814, y continúa su formación académica (12). Durante el curso 1814-15 le es concedida la cátedra de Latinidad en la Universidad de Huesca, donde trabaja hasta 1816, pues decide trasladarse a Cantavieja para vivir más cerca de su madre, en esos momentos ya anciana (12). Más tarde consigue un puesto como profesor de griego en la Universidad de Zaragoza y es nombrado decano de la Facultad de Filosofía y Letras, cargo que ejerció entre 1861 y 1863 (10). Sin embargo, su presencia siempre resultó incómoda en el claustro de profesores, como veremos más adelante. Con el paso del tiempo su salud se vio gravemente deteriorada y decidió trasladarse a la localidad de Borja, donde vivió los dos últimos años de su vida hasta 1865 (42).

Ideológicamente, fue un liberal exacerbado -o mejor dicho, radical- y defensor del pasado histórico aragonés (16). Sus ideas le provocaron numerosos problemas hasta el punto de que, durante el Trienio Constitucional, es perseguido y debe refugiarse en Fórnoles. En 1833 decide exiliarse a Francia, donde permanece durante un año. Cuando regresa a España reside brevemente en Barcelona hasta que, en 1835, viaja de nuevo a Zaragoza (17). Por suerte, recupera su puesto en la universidad de la capital aragonesa, pero la situación con sus compañeros de claustro es sumamente problemática: se enfrenta a ellos a través de un artículo en *El Constitucional aragonés*, número 42, que firma con un pseudónimo (19). En este artículo acusa al resto de profesores de carlistas –lo que después resultará ser cierto– y es denunciado por infamia y condenado a dos

meses de cárcel, además de pagar una cuantiosa multa (20). Tras estas circunstancias, Foz busca una vía de expresión en la prensa y funda su propio periódico, *El eco de Aragón*, que termina abandonando para intentar alejarse de las numerosas polémicas en las que se veía implicado (21). Además, cabe destacar, que en 1848 estuvo a punto de ser desterrado a Filipinas, pero logró evitarlo en el último momento gracias a la ayuda de algunos amigos (37).

Estas situaciones le produjeron gran insatisfacción y frustración, pues nunca se producía el progreso social y político que él esperaba. Sus ideas, demasiado avanzadas para la situación que vivía la España de la época, se vieron reflejadas en muchas de sus obras: *El verdadero derecho natural* (1832) fue la primera obra de este tipo publicada en España y *Derechos del hombre* (1843) reflexionaba sobre la Constitución de 1812 (27). Pero sus contribuciones no se limitan al ámbito político o literario, sino que escribió varios libros destinados a la educación como *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas* (1820), *Método para estudiar y enseñar la lengua griega* (1857) o *Historia de Aragón* (29-31). Por otro lado, aunque fuese creyente, reflexionó sobre la institución eclesiástica y sus miembros, lo que tampoco gustó a sus contemporáneos (38).

Más allá de sus cruzadas personales, el clima socio-político del siglo XIX marcó profundamente el desarrollo de su vida. Bien es sabido que la España de la época vivió uno de los períodos más inestables: desde la Guerra de Independencia hasta 1844 el país se vio sumido en un torbellino de cambios políticos, sublevaciones militares y crisis económicas. Para empezar, la guerra contra los franceses y la guerra civil carlista provocó que se priorizase la nación frente a los derechos individuales del hombre (Burdíel, 1999: 200). Consecuentemente, y a diferencia de otros países europeos, el establecimiento de un Estado de derecho se vio relegado a un segundo plano; sabemos que Braulio Foz abogaba por una mayor libertad y derecho individual, mostrando –de nuevo– una visión progresista en comparación con la mentalidad de sus compatriotas. Por otro lado, la Constitución de Cádiz (1812) y el Trienio Liberal (1820-1823) no consiguieron producir un cambio efectivo e inmediato en la sociedad y política española (Burdíel, 1999: 188), es decir, el absolutismo no fue derrocado. Para aquellos como Foz, que buscaban un cambio radical, todas estas experiencias provocaron una gran insatisfacción, además de problemas personales. Si a esto añadimos la desastrosa gestión económica de la monarquía y las continuas sublevaciones, como el motín de la

Granja de San Ildefonso en 1836 (Burdíel, 1999: 189), nos encontramos ante un panorama inestable, donde reinaba el miedo y la frustración.

En definitiva, en estas circunstancias podríamos decir que es normal que una persona como Foz, con una ideología liberal y, por lo tanto, deseosa de un cambio en el sistema político-económico, buscara también una renovación en otros ámbitos, como la literatura. Y así lo demuestra en la *Vida de Pedro Saputo*. En este sentido observamos varias diferencias superficiales –pero no desdeñables– entre él y el resto de escritores de su época. En primer lugar, percibimos una curiosa paradoja en su formación cultural y su ideología: por un lado vuelve la vista a los autores clásicos y a las obras homéricas para la construcción de su novela, pero por otro busca una renovación radical a todos los niveles. Según Calvo Carilla, eso significaría que se sitúa entre el neoclasicismo y el romanticismo. Cabe destacar también el tratamiento del cuento que realiza Foz, pues lo integra en la acción de la novela y lo utiliza para configurar la personalidad del héroe; a diferencia de otros escritores contemporáneos, como Cecilia Böhl de Faber (Villalba Sebastián, 1989: 220). Es decir: no son narraciones incrustadas dentro de otra mayor. Además, en su época pocos autores se interesaron por las narraciones tradicionales (Villalba Sebastián, 1989: 206).

En definitiva, todas estas diferencias son superficiales, pero no banales y juegan un papel fundamental en la confección de la novela y, por lo tanto, en su proyección artística. En los siguientes apartados nos aproximaremos al concepto de grotesco y pasaremos a comentar las diferentes expresiones de éste en cada una de sus series.

## El grotesco como categoría estética

Tras haber presentado un panorama general de los estudios sobre la *Vida de Pedro Saputo* desde su publicación hasta la actualidad y haber matizado algunos aspectos biográficos e históricos sobre el propio autor, en este apartado vamos a caracterizar dicha novela según la categoría estética del grotesco. Vamos a obviar la problemática que implica utilizar dicha etiqueta, pues requeriría un trabajo dedicado exclusivamente a esta cuestión.

Así pues, el grotesco ha sido estudiado desde el siglo XVIII, partiendo de múltiples y diferentes perspectivas (Bajtín, 1987: 36). Sin embargo, sobresalen dos autores: W. Kayser con *Lo grotesco. Su realización en la literatura y la pintura* (1933) y M. Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1941). La principal diferencia entre ambos es la cronología en la que centran sus trabajos: Kayser estudia la Premodernidad, Bajtín la Edad Media y el Renacimiento (Beltrán Almería, 2018: 1133). Bien es cierto que coinciden en una idea muy importante: el grotesco posee una naturaleza ambivalente, es crueldad y alegría (Beltrán Almería, 2018: 1138). En este trabajo no vamos a debatir sobre cuál de los dos teóricos *tiene razón*, pues carece de sentido –para empezar sus estudios parten de cronologías completamente distintas– pero seguiremos los postulados de Bajtín, ya que consideramos que se adecúan mejor a nuestro estudio.

El pensador ruso define el realismo grotesco como «el tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones» (Bajtín, 1987: 34) y que alcanza su esplendor en la literatura del Renacimiento (Bajtín, 1987: 35). Esta estética se configura, fundamentalmente, en tres fases del denominado *grotesco antiguo*, es decir, la Prehistoria (Beltrán, 2018: 1127): arcaico, clásico y post-antiguo (Bajtín, 1987: 34). Por último –y a modo de apunte– cabe señalar que en el Renacimiento aparece el término como tal, pues a finales del s. XV se descubren unas pinturas de tipo ornamental en las Termas de Tito (Bajtín, 1987: 34). Estas obras pictóricas mostraban formas vegetales, humanas y animales que se entremezclaban y confundían con una libertad insólita (34). Debido a que se encontraban en un plano subterráneo, este estilo recibió inicialmente el nombre de *grottesco*, aludiendo al sustantivo italiano *grotta*, es decir, ‘gruta’ (34).

En un principio, el grotesco designaba solo este tipo de representaciones ornamentales pero, con el paso del tiempo, se amplió el significado del término. El primer análisis teórico viene de la mano de Vasari, quien se basó en las opiniones de un arquitecto romano llamado Vitruvio, y despreció la estética grotesca (Bajtín, 1987: 36). Tendremos que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para que surja una comprensión unitaria para explicar dicho modo de expresión artística (36). En definitiva, el grotesco puede definirse hoy en día como la «pervivencia del *simbolismo tradicional* conformado en la larga etapa en la que la Humanidad solo conoció la cultural de la oralidad» (Beltrán Almería, 2018: 1127). Y este lenguaje de la oralidad se basa, esencialmente, en la risa y la agresividad (1127), las cuales cohesionan la sociedad. El grotesco es el folclore y, por lo tanto, la estética fundacional (1127).

Como hemos señalado con anterioridad, Bajtín realizó una clasificación de las etapas del grotesco y analizó su evolución, aunque después se centrara en la Edad Media y el Renacimiento. En nuestro caso, por un motivo de extensión, no especificaremos todos los estadios de la estética grotesca, sino que nos limitaremos a la producción del siglo XIX, donde se enmarca la *Vida de Pedro Saputo*. Así pues, durante el Romanticismo se produce una renovación de la mentalidad y aparecen valores como la subjetividad y la individualidad, por lo que se difuminó el aspecto popular y carnavalesco originario (Bajtín, 1987: 39). Por otro lado, se recupera la tradición cervantina y shakesperiana, así como la risa, aunque sea atenuada (39). Cabe destacar la introducción de temas como la locura, lo terrible y la máscara. Todos ellos son tratados desde una perspectiva pesimista y temible (Bajtín, 1987: 41). En suma, observamos que con el inicio de la Modernidad el grotesco se orienta hacia el costumbrismo, lo particular, y la pura obscenidad (Beltrán Almería, 2018: 1131). De hecho, a partir de este momento encontramos dos tendencias: el grotesco fantástico y el grotesco realista (1131). Más adelante veremos si todo esto se cumple y qué tendencia aparece en la novela de Foz.

En los próximos apartados profundizaremos sobre la expresión del grotesco en la *Vida de Pedro Saputo* como tal. El primer paso de nuestro análisis será analizar la figura del protagonista en relación con el mundo y el tiempo de la novela. Esto nos servirá para realizar un primer juicio sobre una de las principales afirmaciones de los críticos: Pedro Saputo es un héroe.

## Dimensión espacio-temporal: el *héroe* en su microcosmos

El tratamiento espacial que lleva a cabo Foz es sumamente curioso por dos motivos principales: casi toda la acción de la novela se ubica en Aragón y tiene lugar al aire libre. Aparecen otros muchos espacios, algunos de ellos cerrados: el convento, el hogar de Pedro Saputo, la capilla de Huesca, las casas que visita en busca de esposa, etc. Sin embargo, la acción principal de la novela se reduce al territorio aragonés y la naturaleza de esta zona. En este sentido podemos hablar de una especie de microcosmos o microuniverso, limitado y autosuficiente (Bajtín, 1989: 376), donde lo cotidiano es un aspecto fundamental y, quizás por ello, se ha clasificado la novela como costumbrista. Pero la *Vida de Pedro Saputo* sobrepasa los límites costumbristas. Lo interesante de esta concepción del espacio radica en que, a diferencia de otros microcosmos, el Aragón de Saputo es finito y esto se debe a la pérdida de la corporalidad grotesca en la era moderna. Según Bajtín, en las obras de F. Rabelais el cuerpo y la naturaleza mantienen una estrecha relación: Gargantúa y Pantagruel son gigantes en un mundo donde los aspectos de la vida, positivos o negativos, también serán desmesurados. En otras palabras: se construye el mundo según el cuerpo del hombre, que se consideraba *infinito* (Bajtín, 1989:322). Con el paso del tiempo, esta relación entre lo corporal y la naturaleza pierde su simbolismo regenerador y vitalista, escindiéndose en dos nuevas formas de expresión: lo costumbrista y lo puramente obscuro (Beltrán Almería, 2018: 1131). Y en la *Vida de Pedro Saputo* encontramos un poco de cada una. Aclarada esta especie de contradicción, veamos cómo funciona el microcosmos aragonés.

Pedro Saputo vaga por estas tierras como un explorador, en cierta medida de corte homérico, que conquista las distintas localidades, ya sea a través de su ingenio o de la comicidad. La mayoría de ejemplos se localizan en Almudévar, pues allí encanta a sus vecinos con su inteligencia: aprende el abecedario en dos días (Foz, 2010: 25), a leer en cinco (25), cada día de la semana desarrolla un oficio nuevo (37), etc. A través de la bufonería, el joven logra la simpatía del resto de personajes. Quizás el ejemplo más destacado sea el del pasacalle con la tuna, cuando intercambia numerosos insultos –en los que profundizaremos más adelante– con una mujer y los aldeanos allí presentes disfrutaban de sus groserías: «La gente rió tanto y estaba tan embelesada que nadie pensaba en irse a casa, antes por minutos crecía el concurso y el favor del pueblo» (Foz, 2010: 138).

Por otro lado, cabe destacar que el espacio es, casi siempre, montañoso. Esto puede parecer lógico en el sentido de que la zona geográfica real donde se ubica la novela posee alturas medianas. El narrador realiza numerosas menciones a la subida y descenso del protagonista, veamos varios ejemplos: pasea por las Canteras, «Zona de elevación media cercana a Almudévar en el camino a Huesca», como señala Calvo Carilla (Foz, 2010: 73); «Atravesando llanos, y bajando y subiendo barrancos profundísimos (...) dio con un montecillo coronado de un edificio» (Foz, 2010: 85), «Acometió a subir la cuesta y, viendo a un lado una quebrada con una selva espesísima» (123); con la tuna de estudiantes iban «caminando ellos al mediodía sierra arriba, y él, al norte sierra abajo» (156); viaja por la Sierra de Guara (181) y en este mismo párrafo se indica hasta en cuatro ocasiones cómo «subió» y «bajó» (181). Es, en definitiva, un espacio concebido a la manera grotesca, donde hay únicamente profundidades y alturas (Bajín, 1987: 360), aunque en la Edad Media también se relacionase con el aspecto corporal, que se ha perdido parcialmente con el paso del tiempo, como ya hemos señalado.

Finalmente, su relación con el mundo que le rodea también merece comentario. Desde niño –y mostrando la agudeza de un *puer senex*– «solía ir con los labradores a los campos, y todo el día estaba preguntando de las labores y tierras, plantas y estaciones» (Foz, 2010: 17). Es decir, muestra interés por conocer cómo se trabaja la tierra y cuáles son los ciclos de ésta. Además, nos llama la atención las reflexiones que realiza el propio personaje sobre el mundo que le rodea: «vais a cuitar mi vida, o a estorbar la generosidad del vuelo con que yo abarco el universo mundo, y aun me parece pequeño» (Foz, 2010: 54). Aragón es, para Pedro Saputo, un *universo mundo* – un microcosmos en definitiva– pero hay más posibilidades allá afuera. Y esto nos lleva a otra consideración: la tierra también ofrece peligros. Y esta percepción viene propiciada básicamente por su madre. El anterior fragmento es extraído de una conversación con la Pupila en la que ella le reprende que esté siempre de un lado para otro. En este sentido Foz refleja una reacción bastante realista por parte de la madre: es un niño y el mundo es peligroso. Encontramos más ejemplos de esta protección: hablando sobre las profesiones que le gustaría ejercer se nos dice que «Teníalo muy grande entre otras las de soldado, pero hubo de renunciar a este gusto por la obligación y cariño de su madre» (197). En definitiva: no hay nada épico en este tipo de interacciones. ¿Qué clase de *héroe* necesita ser protegido de esta manera cuando él

mismo, en principio, posee las cualidades necesarias para defenderse? Esto demuestra, de nuevo, el carácter ambivalente del personaje y de la obra. Aunque quizás la Pupila tenía razones para preocuparse, pues en una de sus salidas desaparece. Nos referimos al misterioso viaje a Madrid, en el que se pierde sin dejar rastro. Este hecho nos demuestra que su vida debe restringirse a Aragón, ya que si atraviesa esa franja geográfica de *comfort* los peligros se hacen reales. Pedro Saputo solo puede ejercer su poder en la zona de Aragón, pero un héroe real es capaz de conquistar todo tipo de territorios, conocidos o no. En el caso que nos atañe –y como mito– su fuerza y poder se limita a Aragón. Más adelante veremos las consecuencias que tienen todas estas consideraciones espaciales, pero primero analicemos las características del aspecto temporal.

De la misma forma que el espacio, el tiempo está vinculado a los hechos cotidianos de la vida: el nacimiento, la entrada en la escuela, jugar con otros niños, aprender distintos oficios, buscar esposa, etc. La diferencia fundamental radica en que el paso del tiempo en el protagonista es sumamente rápido en comparación con el resto de personajes y esto está relacionado con su condición de *puer senex*. Sus intereses y cualidades no coinciden con las de un niño sino con las de un adulto. Y, por este motivo, el narrador recalca constantemente la edad de Pedro Saputo, pues así destaca todavía más sus cualidades avanzadas y tempranas. De hecho, el propio personaje realiza reflexiones acerca de la construcción de su conocimiento. Por ejemplo, resulta muy interesante que mencione la importancia de las mujeres en su educación: «Y lo aprendo de ellas y de los otros chicos en sus contiendas, y de los libros, y lo recojo aquí dentro y lo guardo, y aquello engendra otras cosas, y estas engendran luego otras» (Foz, 2010: 29). Además, su explicación demuestra una curiosa comprensión del proceso cognitivo: el mundo le ofrece lecciones que él alberga en su interior, donde se producen nuevas transformaciones. Es decir, se trata de una especie de efecto dominó, en el que cada elemento propicia el surgimiento de otro, como si se tratase de otro microuniverso, interior y psicológico. Por otro lado, en este mismo párrafo, se nos indica que las mujeres «todo lo que entonces dicen es locura y sabiduría, y lo mismo enseña lo uno que lo otro» (29). Pedro Saputo valora, pues, ambos aspectos.

Finalmente, es imposible desligar el cariz temporal de la naturaleza del protagonista. Como ya hemos señalado, la mayoría de la crítica se ha decantado por la ambigua caracterización de héroe. Sin embargo, se asemeja más al *pantagruelismo*, es decir, el arte de ser sabio, alegre y bueno (Bajtin, 1989: 338). Consecuentemente,

nuestro personaje se inscribe en el concepto de *kalokagathía*, (Beltrán Almería, 2017: 338), ya que se rige por las tradiciones (386). Pedro Saputo se caracteriza por unas aptitudes superiores a las de los seres humanos corrientes: posee una fuerza sobrehumana, una autoridad moral superior y es más inteligente que el resto (387). Y esto lo demuestra desde la infancia. Pero a todas estas cualidades hay que añadir el componente jocoso o grotesco, que no se puede entender sin los modelos de Rabelais o Esopo (387). La concentración de aspectos positivos ha provocado que la *Vida de Pedro Saputo* se considere un tratado ejemplar, a pesar de que en muchos capítulos o situaciones el protagonista no es precisamente un modelo a seguir: ataca a un fraile, su extraña estancia en el convento, roba a dos muertos, miente, etc.

Así pues, tras estas precisiones, veamos cuál es la relación entre el espacio-tiempo y el protagonista. Estos dos ejes constituyen los puntos de apoyo más importantes –junto a la personalidad de los personajes– en la elaboración de una novela y según cuál sea su orientación, el resultado será uno u otro. La categoría de héroe no es en sí problemática, pues es muy amplia, e incluso el propio Bajtín califica a Gargantúa y Pantagruel como héroes. El problema aparece cuando se realiza desde la idealización, como en el caso que nos atañe. Francisco y Domingo Ynduráin hablan de una «personalidad mítica, en línea con los héroes mitológicos tradicionales» (Foz, 1986: 74), otros consideran que Pedro Saputo lleva a cabo ritos de iniciación propios del héroe mítico (López García, 1999: 205), que es un prototipo de héroe (Villalba Sebastián, 1988: 200), que incluso «aspira a mejorar la sociedad en que vive» (Foz, 1980: 61), etc. Si Pedro Saputo fuera un héroe a la manera tradicional o mítica esto se vería reflejado en la concepción del tiempo y el espacio de la novela: en primer lugar, el tiempo cronológico no tendría tanta importancia porque los héroes o bien son inmortales o, por lo menos, tienen una muerte digna, que implica una lucha épica contra algún enemigo. Por otro lado, la conquista o exploración de territorios incluye la descripción de espacios –generalmente– fantásticos, que también son peligrosos y son dominados por el héroe a través de una mezcla de fuerza e ingenio, que acarrea el sometimiento de aquellas personas o seres que los habitan. En la *Vida* observamos dos modos de conquista, el ingenio y la burla como ya hemos señalado, y jamás conllevan las ganancias materiales o territoriales que se dan en textos épicos. Y así podríamos continuar con numerosos ejemplos hasta establecer todas las diferencias entre el héroe mítico y el tipo de *héroe* ante el que nos encontramos. La única semejanza –parcial

además– es la coincidencia de aspectos positivos en la personalidad entre unos y otro. Y decimos parcial porque Pedro Saputo no es un héroe totalmente bueno ni justo: comete errores y se deja llevar por sus instintos como el resto de seres humanos, algo que la mayoría de críticos ha decidido ignorar.

Por otro lado, Aragón es, como ya hemos mencionado, un microuniverso limitado y autosuficiente, donde la naturaleza tiene una gran importancia porque la acción se desarrolla, casi totalmente, al aire libre. Sin embargo, también hay unos límites temporales, que se dan tanto en el desarrollo vital del protagonista, como en el del resto de personajes. A diferencia de las novelas idílicas, en las que hay una sucesión de generaciones (Bajtín, 1989: 376), aquí solo importa la vida del protagonista y, cuando éste desaparece –o muere– el resto de personajes encuentran su fin también en el siguiente orden: Morfina (Foz, 2010: 373), Juanita (374), don Alfonso (374), Pupila (374), Rosa y Eulalia (375). Finalmente –y como ya hemos señalado– el poder de Pedro Saputo se limita únicamente al territorio aragonés, pero no es de extrañar si pensamos que las historias y los personajes que aparecen están vinculados al folclore altoaragonés, como es el caso del propio protagonista. Debido a este motivo, algunos críticos han clasificado la novela como regional. Sin embargo, en las obras de Rabelais el espacio también es concreto: París y, más específicamente, la región de La Turena. Y no por ello se considera regional. Además, en la *Vida* el tiempo no es cíclico (Bajtín, 1989: 380), como sí ocurre en ese tipo de novela.

Otros críticos consideran que es costumbrista. Lo cotidiano es, sin lugar a dudas, un aspecto fundamental, pero su propósito no es el de describir las costumbres. Tampoco el protagonista responde a un tipo que represente una determinada clase social. Foz no reivindica el casticismo ni la identidad y valores nacionales. Las diferencias son numerosas y significativas.

Ninguna de estas dos categorías abarca la inmensidad conceptual de la novela, sino que la limitan y simplifican. Creemos que la concepción espacio-temporal que presenta coincide más bien con el cronotopo rabelesiano que describió Bajtín y, por lo tanto, con el grotesco. En el microcosmos de Aragón, limitado y autosuficiente, se producen nuevas y libres asociaciones, que solo pueden desarrollarse dentro del marco folclórico y, sobre todo, en la naturaleza.

Así pues, con este apartado hemos intentado demostrar, analizando el eje espacial y temporal, que nos encontramos ante una novela grotesca y que el personaje de Pedro Saputo es más que un héroe, pues su personalidad no es plana. Por estos motivos, vamos a prescindir de esa categoría porque consideramos que puede asociarse con una interpretación diferente a la que estamos planteando.

## Series grotescas

Como ya hemos señalado, este trabajo va a centrarse en el análisis de tres series, pero debemos saber que Bajtín incluía otras más: la del cuerpo en el aspecto anatómico y fisiológico, la de la vestimenta humana y la de la muerte (Bajtín, 1989: 321). Pero el simbolismo de la vestimenta y la función revitalizadora de la muerte se han perdido. Por otro lado, el componente grotesco corporal se ha trasladado al terreno de la formación o educación. La superioridad de los personajes rabelesianos se traducían en su gigantismo, mientras que en esta novela el protagonista será un gigante mental, un superdotado.

Los ejemplos que presentamos encuentran sus raíces en el folclore alto-aragonés, pero también en tradiciones de origen medieval. Este soporte cultural es imprescindible para la elaboración de esta red simbólica y, de hecho, el propio Bajtín pensaba que grotesco era sinónimo de folclore. En definitiva, las fuentes de las que bebe Foz le otorgan una concepción del mundo novelístico completamente diferente a la de sus contemporáneos y su estudio solo es posible a partir de la estética.

A lo largo de este análisis observaremos que los elementos que aparecen tienen una función alegre y revitalizadora, a diferencia de otras expresiones actuales del grotesco, donde se busca únicamente lo obscuro o lo desagradable. En la *Vida de Pedro Saputo*, vamos a encontrar una estética actualizada, lo que implica varias diferencias en comparación con, por ejemplo, Rabelais. Las representaciones de las diferentes series no abarcan el mundo en su totalidad, sino que tendrán una visión individualizada. Tampoco la naturaleza poseerá una extensión hiperbólica, como ocurría en *Gargantúa y Pantagruel*, porque Pedro Saputo no lo necesita. Él es un gigante a nivel intelectual, no físico.

Sin embargo, lo verdaderamente indispensable se ha mantenido. Cada una de las series va a mantener una relación activa con el resto, es decir, se van a producir cruces e intercambios simbólicos entre ellas. Dichas interferencias producen asociaciones singulares, que generalmente nacerán de la unión de los contrarios. Esta es la esencia del grotesco.

Así pues, en las siguientes secciones analizaremos las series grotescas que encontramos en la novela, comenzando con la comida y la bebida.

## Serie de la comida y de la bebida

Antes de comenzar con el análisis de esta serie es necesario precisar dos diferencias fundamentales entre la perspectiva rabelaisiana y la obra de Foz. Primero, en Rabelais la comida y la bebida siempre están relacionadas con la fiesta popular (Bajtín, 1987: 250), es decir, con el banquete. Y, en segundo lugar, el acto de comer y beber es otra forma de expresar una concepción positiva y alegre del mundo, representada sobre todo a través de la abundancia (250). No vamos a encontrar tan acentuado este sentido global e hiperbólico en la *Vida de Pedro Saputo*, sino una representación más individualizada. En definitiva: estamos ante nuevas manifestaciones del grotesco moderno.

En la obra de Rabelais, la comida y la bebida suelen vincularse con el estamento eclesiástico o, directamente, con símbolos religiosos (Bajtín, 1989: 334). Esta curiosa relación ya aparecía en la literatura paródica-profanadora de la Edad Media, en la poesía goliarda y autores clásicos, como Luciano (Bajtín, 1989: 335), por lo que no es invención de Rabelais. Foz reintroduce esta imagen con el personaje del mosén Vivangüés, quien es –básicamente– un cura bebedor. Su nombre se debe a que «cuando se echaba a pechos algún vaso de buen vino, que era con frecuencia, entre las lagrimas que le apuntaban de la fortaleza del vino y la voz medio cobrada del largo trago, decía respirando: “¡Viva Angüés!”, y acababa de respirar» (Foz, 2010: 40).

Más tarde, el propio mosén explica que le gusta brindar de esa manera por un cuentecillo que implica a pueblos de la zona –Angüés, Casbas, Ibieca, Bascués y Foces– en los que, supuestamente, el vino era de gran calidad (40). En esa misma explicación añade que «Por eso yo, cuando me bebo un buen vaso de vino, si el vaso el grande y el vino bueno, que lo trasiago siempre de un aliento, pienso en el buen gusto de ese pueblo y digo “¡Viva Angüés!”» (41). De la misma forma que Gargantúa y Pantagruel deben sus nombres a la bebida –el primero por su gran garganta, el padre por su sed (Bajtín, 1989: 331)– aquí observamos que el personaje del mosén recibe el suyo por su brindis. Por otro lado, este curioso personaje también realiza comentarios poco apropiados para un mosén: se nos cuenta que solo respetaba al cura y que «A todos los demás, solía decir, los paso por debajo de la pierna» (Foz, 2010: 40), es decir, por los genitales.

En definitiva, la presencia de un personaje como el mosén, el único explícitamente alcohólico en toda la novela y que no tiene relevancia como tal para la trama, solo puede explicarse en el marco de la crítica anticlerical.

En otra ocasión, cuando Pedro Saputo aprende a tocar distintos instrumentos y da un concierto, su madrina prepara «un gran refresco» (Foz, 2010: 48), es decir, una ofrenda de comida y bebida para los invitados. Tras esto, los invitados bailaron un canario, jotas y fandangos (48). Aquí observamos que la idea de fiesta popular coincide, en cierta medida, con la de Rabelais: la comida y la bebida se ameniza con baile y música. Incluso podemos pensar que el uso del adverbio *gran* se asemeja al hiperbolismo rabelésiano. Así pues, en este pasaje la comida y la bebida se vinculan con la felicidad, con la alegría y, por lo tanto, cobran una concepción revitalizadora, como ocurría en la Edad Media y la Antigüedad.

Otro ejemplo, también de menor importancia, aparece en el capítulo II del Libro Tercero, en el que el narrador inicia el capítulo de la siguiente forma:

¡Bienaventurados los mansos de temperamento, porque de ellos es el pesebre de este mundo, y en el otro, el cielo de los que mueren sin chupar la sal del señor cura! Benditos, bonachones, pacíficos y alegres sin saber lo que es bondad, dicha, y alegría; sin amor ni odio de nada; la hojarasca, la paja del trato civil, que no sé cómo necesitan otro alimento que a sí mismo (185)

La alusión a la sal resulta llamativa, pues siempre ha sido un elemento cósmico y de gran importancia bíblica (Bajtín, 1987: 293), pero no parece que aquí Foz esté aludiendo a su carácter positivo precisamente. El inicio puede haber sido extraído de las Bienaventuranzas, entre las que se incluye «Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán en herencia la tierra» (Mateo 5:5-8). Esta oración, en un marco bíblico, es positiva: solo los mansos –es decir, aquellos que abran su alma al Espíritu Santo– recibirán como recompensa el reino de los cielos. Sin embargo, Foz juega con el cambio de significado del adjetivo *manso*, que ya en su época se utilizaba para referirse a una persona débil. Además, puntualiza: «el pesebre de este mundo», que suena de forma despectiva. La oración continúa haciendo referencia al resto del mundo, «los que mueren sin chupar la sal del señor cura» que poseerán «el cielo». Como ya hemos señalado, la sal tiene un gran simbolismo en la religión cristiana, pero también en la historia del mundo en general. Una de sus cualidades más importantes es la posibilidad

de purificar y preservar, como de hecho se utilizaba para mantener los alimentos frescos en la Antigüedad.

Debido a la importancia de este condimento en la religión cristiana, Foz asocia su simbolismo, algo abstracto, con los sermones y la corporalidad del cura; a quien, por cierto, llama «señor» y esto podemos entenderlo o bien como una etiqueta socarrona o de respeto. Nosotros optamos por la primera interpretación. Por consiguiente, pensamos que esta breve –pero ingeniosísima– introducción es toda una crítica al estamento eclesiástico, pues en este mismo capítulo se nos narra cómo Pedro Saputo convence a una joven para que no entre a monja, un asunto que Foz ya había censurado en numerosos artículos (Calvo Carilla, 1985: 146).

En definitiva, la sal sufre una curiosa transformación: lejos de representar la pureza, se asocia con el engaño y la ignorancia. Foz establece una nueva conexión entre un elemento bíblico y una crítica anticlerical, es decir, la unión de dos contrarios: el grotesco. Es, a todas luces, una parodia.

Tras casi cien páginas, encontramos de nuevo una mención culinaria, concretamente en el capítulo XII del mismo libro. En este episodio, Pedro Saputo da consejos a una viuda para que supere la muerte de su marido. Entre esos consejos, está la siguiente receta:

Mañana, sin más diferillo, envid a un criado a Huesca y que os traiga apio, rábanos y mostaza, y comed apio en ensalada para postre en la comida y cena, rábanos con sal para merendar, y la carne del puchero con mostaza que adobareis muy bien, como supongo sabéis hacello (Foz, 2010: 256)

En este caso observamos que los alimentos toman un matiz mágico, pues supuestamente tendrán alguna propiedad que eleve el ánimo de la afligida viuda. Y la tienen, pues según razona nuestro protagonista: «el mal de viuda se va por la orina» (Foz, 2010: 257). Son, sin lugar a dudas, afrodisíacos. Cabe destacar que, en el capítulo IV de este mismo libro, Pedro Saputo se *convierte* en médico, por lo que no es sorprendente que se atreva con este tipo de veredictos. En la medicina antigua era muy importante el análisis de la orina –la uroscopia– para determinar la salud del paciente (Bajtín, 1987: 162), pues tampoco existían muchos más medios. Por otro lado, también se pensaba que las secreciones del tipo que fuesen, incluida la orina, podía afectar a los humores, es decir, la personalidad de la persona. Por ejemplo: si en una persona

predominaba el humor sanguíneo, podían realizársele extracciones de sangre para equilibrar sus humores. Y hay mucho de estas teorías en los consejos de Pedro Saputo.

Encontramos, pues, que hay una relación entre la comida y la orina y, en última instancia, la boca y los genitales. En definitiva: la serie de la comida y la serie de los excrementos. La ingesta de ciertos alimentos acelera el sistema excretor y, según la relación de excrementos-males que hemos mencionado antes, también la rápida recuperación de la felicidad. Estas vinculaciones son puramente grotescas.

Más adelante, en capítulo VII del Libro Cuarto, hallamos –de nuevo– la relación entre comida, bebida y baile. Pedro Saputo está buscando esposa y, para ello, elabora un mapa de las localidades y las distintas jóvenes solteras que hay en cada una. En una de estas visitas llega a una aldea del Somontano, de la que cual no se precisa su nombre, donde acude a un banquete que se nos describe de la siguiente manera:

Llamaron a la mesa, y se amontonó la gente de modo en ella que estaban a media vara y cada silla era un grupo de cuerpos, brazos y cabezas, porque en vez de seis huéspedes convidados vinieron seis seises. La cena, abundante, pero mal acondicionada y perramente servida (Foz, 2010: 332)

La imagen es interesante: es un banquete en el que hay tanta gente, curiosamente *seis seises*, que parece una masa de miembros. Cabe destacar que el seis es, en la religión cristiana, un número diabólico: «Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento, cuente el número de la bestia, pues es número de hombre. Y su número es seiscientos sesenta y seis» (Apocalipsis 13:18). Pero la escena todavía se torna más rocambolesca: «Aún estaban a los postres cuando sobrevino una ola de muchachas acompañadas de otros tantos mozos, que, dándose empellones, chillando, tropezando, y asidas de los brazos y culebreando, dijeron que venían a buscar a las *chicas* para ir al baile de casa de N.» (332).

A partir de este momento comienza un baile en el que «estaban como sardinas en cesto» (333). Hasta el capellán participa en esta especie de bacanal y, ante la incredulidad de Pedro Saputo, responde de la siguiente manera: «Si, señor –respondió el bueno del beneficiado– aquí se hace y no se repara» (334). Más tarde, el protagonista se anima a tocar un fandango con el violín de los músicos y sucede lo siguiente:

Todos se alborotaron y desasosegaron a las vibraciones de aquellos ecos tan provocadores (...) La risa comenzaba, crecía, cundía, se hizo general (...) y el fuego que se había encendido a todos, lo mismo viejos que jóvenes, se soltó la cuerda, y

todos por ojos y por boca y por todo el cuerpo echaban llamas que confundían entre sí y los abrasaban (335)

En este capítulo observamos que el banquete, es decir la comida y la bebida, ligado con el baile, concretamente el fandango, provoca un desenfreno erótico-festivo en el que participan hombres y mujeres, sea cual sea su clase o edad (véase el capellán). En suma, lo que en principio iba a ser una cena de tan solo seis huéspedes se convierte en una fiesta con comida y baile llena de gente, donde ni se distinguen los cuerpos – pues todos son uno– y de carácter orgiástico. De nuevo observamos cómo la serie de la comida y la bebida toma un matiz festivo y erótico, puramente jocoso y obsceno.

Pedro Saputo concluye finalmente la búsqueda de esposa en el capítulo X del Libro Cuarto, pero no sin antes dejarnos otra escena desconcertante. Cuando el protagonista les cuenta a sus amigas del convento, Paulina y Juanita, las increíbles historias que ha vivido durante ese tiempo, la primera «se rió tanto que se le caía a chorros la leche de los pechos» (Foz, 2010: 361). Esta hipérbole pone en relación varios aspectos: la risa, la comida y la vida. Solo las mujeres embarazadas pueden producir leche de manera natural, es decir, solo aquellas que han creado otra vida. Aquí, la risa y la leche *salen* a la vez, juntas, como dos fuentes de vida. Nos encontramos ante el ejemplo más representativo de la comprensión alegre y revitalizadora de la comida y, posiblemente, ante uno de los más bonitos.

En suma, todos estos ejemplos nacen de un cruce de series, de símbolos, creando así nuevas y libres relaciones, esencialmente grotescas. De ellas destaca su tono festivo y alegre, que refleja una comprensión unitaria del mundo.

De esta forma terminamos el análisis de la primera serie grotesca. Continuamos con la serie de los excrementos.

## Serie de los excrementos

En primer lugar, debemos saber que esta red de símbolos escatológicos – formada por los excrementos y la orina– se vinculaba con la vida y la fecundidad (Bajtín, 1987: 134). En la actualidad, ha perdido su aspecto positivo y regenerador, manteniendo solo su matiz más bajo y obscuro. Sin embargo, en la *Vida de Pedro Saputo* todavía encontramos esa estela originaria del grotesco, como veremos en los siguientes ejemplos.

Comencemos con el primer ejemplo, que aparece en el capítulo I del Libro Segundo, y viene de la mano del narrador. Éste reflexiona sobre la afrenta del soberbio hidalgo hacia la Pupila, ya que después había tenido que agradecer al propio Saputo que salvase la vida de su hija. Así pues, la advertencia es la siguiente: «A nadie la ocurra decir “De esta agua no beberé”, porque puede ser que tenga que beberla, y eso aunque esté turbia y mezclada con sangre humana; aunque la estén pasando actualmente de un cuerno a otro, como hacía un loco en la calle estotro día» (Foz, 2010: 69).

Hay dos elementos aquí que llaman nuestra atención: el primero es la alusión al cuerno –que ahora comentaremos más detalladamente– y, por otro lado, que quien beba del cuerno sea un loco. Como bien señala Calvo Carilla en nota a pie de página, el cuerno podía aludir también a una «vasija en la que se echan los excrementos mayores y menores» (69). Parece claro que Foz pensó en este uso dado el contexto que acabamos de señalar. En este fragmento la serie de la comida y la de los excrementos aparecen vinculadas, se cruzan, pero lo verdaderamente importante es que quien bebe las deposiciones es un loco, figura de la risa por antonomasia. Por lo tanto, la escena cobra una significación alegre, revitalizadora. El loco, además, estaba en la calle, como si de una fiesta medieval carnavalesca se tratase. De hecho, tenemos constancia de numerosas fiestas medievales en las que los excrementos jugaban un papel fundamental, por ejemplo: la fiesta de los tontos, en la que se utilizaba excrementos como incienso dentro de la propia iglesia y después de la misa curas los arrojaban desde carros (Bajtín, 1987: 133). En conclusión, este ejemplo contiene un cruce entre dos series –los excrementos y la comida– donde el intermediario es el loco, una de las manifestaciones del grotesco. La nueva relación creada no solo es sorprendente, sino también risible porque vincula dos aspectos en apariencia contrarios.

Durante su etapa como médico, Pedro Saputo realiza curiosos diagnósticos y recomendaciones. En una de sus visitas –capítulo IV del Libro Tercero– se encuentra con un paciente de La Almunia que el día anterior se había caído por las escaleras y, desde ese momento, se encuentra en un estado de somnolencia. Pedro Saputo decide que lo mejor es llevar a cabo el siguiente remedio:

Tráiganme un poco de pólvora, sobre un par de onzas. Se la trajeron y, puesta en una escudilla con algo de humedad, comenzó a revolverla y amasarla, y luego hizo con ella dos frailecitos o muñecas, y mandando salir a todos de la alcoba, excepto dos hombres que eran los que más deseo mostraban de la salud de enfermo, les hace poner a éste boca abajo y de un lado; y, cuando le tuvo así, le aplica un frailecito al ano y le pega fuego. Arde la pólvora, chispea, se agarra, consúmese, y el enfermo dormido y más dormido (Foz, 2010: 208)

Pero no termina aquí la intervención, pues como no obtiene ninguna reacción por parte del enfermo, le aplica otro y finalmente comienza a sangrar y a quejarse: «Y a poco rato comenzó a menear los pies, luego quejarse y dar algún grito, y en fin volver del todo a la vida» (208). Pedro Saputo está poniendo en práctica una cura medieval conocida como *frailecito*, cuyo nombre se debe a dos hechos: por un lado, a la forma del aparato, que se asemejaba a las túnicas de los frailes; y, por otro, a la existencia de un santo de las hemorroides, llamado San Fiacre o San Fiacro (Guerra Montero, 2016: 82). Este tratamiento consistía en introducir un hierro ardiendo en el ano del paciente, pero se dejó de utilizar con relativa rapidez porque causaba más problemas de los que solucionaba, por razones aparentes. En el siglo XIX, cuando Foz escribió la *Vida de Pedro Saputo* ya era común la llamada «operación sin sangrado» (Manzanilla Sevilla, 2005: 7), por lo que el autor podía incluir otra solución más actual, pero escoge precisamente una de las más impactantes y desagradables.

Sin embargo, gracias a este escatológico remedio, el paciente vuelve a la vida. Durante la Edad Media, los excrementos y la orina se vinculaban con el nacimiento y el bienestar porque se encuentran en la zona de los genitales, donde se crea la vida (Bajtín, 1989: 134). De hecho, en fiestas medievales, era muy común utilizar las deposiciones para rituales religiosos. Por ejemplo, en la fiesta de los tontos se sustituía el incienso por excrementos y los curas recorrían las calles en carros, arrojando los mismos a la gente (Bajtín, 1989: 133). En este pasaje, Foz ha recuperado esa concepción regeneradora de esa área perianal, capaz de producir el (re)nacimiento. Como vemos, las relaciones más sorprendentes surgen en esta serie.

Por otro lado, una imagen parecida fue representada por Francisco de Goya en uno de sus *Caprichos*. La composición, titulada *Trágala perro* (1797-1799), es protagonizada por un fraile, un oficial y una mujer casada, a la que ambos cortejan (véase Anexo 1). Un día el oficial los encuentra juntos y trata de castigar al fraile, pero éste último saca dos pistolas y obliga al oficial a introducirse tres lavativas. En el cuadro, el fraile sería el que porta la gran jeringuilla, el hombre agachado sería el oficial y la amante quien aparece con un velo. Lo curioso es que el título de esta obra se utilizó para cantos liberales en 1812, cuando se promulgó la Constitución de Cádiz. Esta canción se convirtió en un himno contra la Iglesia y el absolutismo, por lo que no sería extraño que Foz escogiese este tipo de intervención médica –curiosamente llamada el *frailecito*–, tan salvaje y anticuada, para establecer una conexión entre sucesos de su época y la brutalidad de las soluciones.

Seguimos con otro nuevo ejemplo. En el Libro Tercero, Pedro Saputo da numerosas lecciones a sus vecinos y se suceden varias historias que muestran el ingenio –pero también la faceta burlesca– del personaje en relación con los de Almodévar. Encontramos, pues, que en el capítulo VI, «De cómo Pedro Saputo hizo el milagro de Alcolea», el protagonista asegura que va a saltar las Ripas de Alcolea el día de san Miguel. Todo resulta ser un engaño con el que produce las risas de los asistentes. Antes del propio salto, Pedro Saputo hace un comunicado: el cura ha decidido que no puede saltar sin haberse confesado antes, pues peligra su vida en la hazaña. De esta forma, se pospone el espectáculo y todo el mundo se confiesa. Curiosamente, la casa en la que se hospeda nuestro protagonista es la del más rico del pueblo y el que más vino tiene, por lo que es él quien está despachando la bebida para todo el mundo. En un momento dado, Saputo le pregunta cómo va el asunto y éste responde que: «Con otro día más –le respondió– se venden hasta las heces, y habrán de beberlas porque no habrá otra cosa» (Foz, 2010: 220). Con esta información, Saputo decide que el salto se realizará al día siguiente. Así pues, observamos que –de nuevo– se produce una interrelación entre la serie de la comida y la serie de los excrementos, pero en este caso se trata de un recurso hiperbólico: el vino se está terminando rápidamente y, si sigue así, van a tener que beber heces. Es, pues, una exageración.

El siguiente ejemplo aparece en el mismo capítulo, se trata de un refrán al final de éste y que dice así: «“Amor de monja y pedo de fraile, todo es aire”» (Foz, 2010: 222). Calvo Carilla señala en nota a pie de página lo siguiente: «Recogido por Correas,

quien ofrece otros dos refranes con ese mismo sentido: “Amor de monja, y fuego de estopa, y viento de culo, todo es uno” y “Amor de monjas, fuego de estopas”» (222).

Cabe mencionar que el narrador introduce este refrán durante su explicación de los amores del protagonista en el monasterio de Sijena, pero esto lo comentaremos en el apartado de la serie del acto sexual. En definitiva, este refrán es grotesco –porque alude a las ventosidades– pero además tiene un componente anticlerical, muy del gusto del propio Foz.

Tras esta anécdota, el salto de las Ripas, pasamos a uno de los pasajes más reprochables desde el punto de vista moral: Pedro Saputo roba joyas y dinero a dos cadáveres. Este hecho sucede en el capítulo XI, «La cueva de Santolaria», del Libro Tercero. Además del robo en sí, el protagonista inventa una historia para que nadie más entre a la cueva y robe las riquezas que quedan. Según nos cuenta el narrador, esta historia producía tanto miedo que «si va alguno, entre pocos pasos, le da diarrea y se vuelve a salir (...)» (Foz, 2010: 252). En suma, se nos está diciendo que se *cagaban* encima, es decir, que tenían mucho miedo. Esta expresión es abiertamente coloquial y vulgar y establece una relación entre los excrementos y las sensaciones. En algunos casos puede utilizarse para un sentimiento positivo, por ejemplo decir que alguien *se mea de la risa*, pero aquí se vincula con el miedo. A pesar de ello, la situación es jocosa porque resulta exagerada.

Finalmente, queremos recordar la atención médica de Saputo a la viuda, a quien le recomienda una alimentación concreta porque «el mal de viuda se va por la orina» (Foz, 2010: 257). Como señalamos con anterioridad, en esta escena se cruzan la serie de la comida, la serie de los excrementos y la del sexo, pero decidimos incluirla en la primera.

## Serie del acto sexual

Esta serie será más extensa que el resto, pero –curiosamente– ha sido a la que menos atención han prestado los críticos, pues o la han omitido o han tenido una visión puritana al respecto. En ella no vamos a encontrar una vinculación corporal ni una exageración de sus acciones, como ocurría en la obra de Rabelais (Bajtín, 1987: 23), sino que se incluye en la vida personal e íntima de los personajes. Consecuentemente, las alusiones, chascarrillos y bromas van a disimularse y desvincularse del resto del mundo, del todo (Bajtín, 1987: 289). Por otro lado, cabe destacar que Foz aporta cualidades y rasgos prematuros a su personaje sin importarle la edad biológica real de éste, pero no ocurre así en esta serie: tendremos que esperar hasta el Libro Segundo, cuando Pedro Saputo entra en la adolescencia. Es, en este sentido, realista.

Así pues, esta serie va a contar con dos grandes apartados –la estancia en el convento y la convivencia con los estudiantes– y otras anécdotas aisladas a lo largo de la trayectoria vital del protagonista. Tras estas puntualizaciones comencemos con el primer apartado.

En el Libro Segundo, Pedro Saputo ya tiene quince años y es conocido en las localidades cercanas a Almodévar por su gran ingenio y habilidad, impropio de una persona de su edad. De hecho, en el capítulo II, titulado «De lo que sucedió en Huesca», le encargan que pinte una capilla. Allí surge un pequeño problema: un fraile –del que se nos dice que era «de poco entendimiento» (Foz, 2010: 81)– iba cada día a preguntarle acerca de su familia y sus orígenes. Estas preguntas hieren su honor, pues tenemos que recordar que en estos momentos todavía no había conocido a su padre. Su reacción es la siguiente: arrojarle un guijarro y salir huyendo de la ciudad porque piensa que ha matado al fraile. Más allá de que esta reacción impulsiva e ilógica sea impropia de un héroe, su solución es todavía más confusa: se esconde en un convento. Así pues, tras otra pelea con unos labradores, en el capítulo V llega a su escondite. Cabe mencionar que antes de entrar, el narrador relata que «dio con un pensamiento diabólico» (Foz, 2010: 96).

Finalmente, en el siguiente capítulo llega al convento, pero se nos advierte que «Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones. ¿Y para

qué? Para concluir con un cuento absurdo, infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza» (Foz, 2010: 101). Sin embargo, teniendo en cuenta lo que sucede después, parece –a todas luces– una introducción irónica. De hecho, más adelante, ya en el Libro Cuarto, se reúne con dos novicias que conoce en el convento y una de ellas le advierte que no cuente de más mientras ella se va, pero «No necesitaba él esta advertencia, que entendió muy bien, y caló el pensamiento de Juanita, pues no había de ir a contar las bellaquerías del noviciado ni otras después de aquellas» (Foz, 2010: 301). Pero, de momento, sigamos con el resto de la historia.

Pedro Saputo se arregla el cabello y el vestido para tener apariencia de mujer y se hace llamar Geminita, es decir, ‘gemelo’, de la voz latina *gemini*. Tras su entrada, comienzan los pasajes y sucesos ambiguos: se alude a la fragilidad humana dentro del convento y a que una de las monjas lava la ropa interior de un guardián, con quien supuestamente mantenía una relación (301). Pronto, el joven encandilará a dos novicias, Paulina y Juanita, a quienes cabe destacar que enamora *disfrazado* de mujer. En otro momento se nos cuenta que, cuando le oían hablar, las monjas –viejas o jóvenes– le cubrían de besos pero que él «no solía volver estas caricias sino rara vez» (103). Con esto podemos pensar que, efectivamente, se está produciendo un enamoramiento para nada recíproco, pero no volverá a aparecer una alusión del narrador hacia esta supuesta relación unilateral. Además, como hemos mencionado previamente, en el convento reina la fragilidad humana, ¿por qué el protagonista iba a encontrarse ajeno a esta generalización si ahora vive rodeado de estas mujeres débiles?

De hecho, Saputo comienza a conocer la realidad del convento: en una ocasión, sor Nazaria le enseña una carta de su enamorado y mantienen una conversación sobre la vida de las monjas. El joven cree que no vale la pena mantener una relación si se está separado de la otra persona, a lo que la monja le explica que si no tuvieran estas distracciones se morirían del aburrimiento. Más adelante, él incluso llega a decir que «Yo creía –dijo Pedro Saputo haciendo el simple– que las monjas eran todas santas» (106) y ella le contesta: «Y lo somos—respondió ella—, pero hechizas y de botarga (...) el demonio y la carne son los enemigos del alma; pues yo te aseguro que en ninguna parte se la llevan tan de calle como en los claustros» (107).

La conversación continúa hasta el punto de que la monja le advierte de que «Aquí, Geminita, se miente más que en una feria, más que en la tienda de un mercader

sin conciencia» (108) y Pedro Saputo parece estar de acuerdo, pues le contesta: «Porque, ¿qué son algunos desvíos, alguna contienda, algunas contradicciónillas?» (109). Este coloquio es de gran interés porque en las intervenciones observamos que el narrador le llama indistintamente Geminita y Pedro Saputo. Esto viene a demostrar que hay una toma de personalidad nueva, a diferencia de lo que algunos críticos señalaron, pues consideraban que Saputo –a pesar del *disfraz*– nunca pierde su personalidad o identidad (Villalba Sebastián, 1988: 203). En relación con esta trasmutación, al final del capítulo, se nos indica que Pedro Saputo –o Geminita– pasaba los días «traveseando algún rato con las novicias, se daba muy buena vida» (Braulio Foz, 2010: 109). El verbo escogido tiene varias acepciones: ‘juguetear’ y ‘retozar’, es decir, realizar juegos eróticos. Y en la época de Foz ya abarcaba ambos.

Tras dos meses en el convento, Saputo está pensando en marcharse porque el vello de su cara es cada día más aparente, pero las novicias quieren irse con él, por lo que les asegura «que ya daré yo traza para que os vayáis también vosotras y nos veamos las tres fuera de esta prisión, y nos amemos y busquemos y tratemos a nuestra libertad y gusto» (111).

Debemos recalcar la supuesta apariencia de mujer de Saputo, lo que hace todavía más escandalosa esta propuesta, por lo menos en la época. En definitiva, las novicias están enamoradas del joven «porque se habían abierto sus ojos» (111).

Pasados ocho días, el joven comunica a la priora que se está transformando en hombre y ésta acepta su marcha. Más tarde, se presenta ante las novicias vestido de hombre y «Cuando ellas le vieron pensaron volverse locas de amor, y en media hora no acabaron de mirarle (...) de hacer extremos y regalarse con él y regalarle el corazón y el alma» (116).

Pero no solo las novicias quedan prendadas, pues la priora y Sor Mercedes «le recibieron con el mayor regalo que pudieron (...) un fuego súbito interior que jamás habían sentido les estaba deshaciendo el corazón y turbaba la razón y los sentidos» (116). De hecho, Sor Mercedes le increpa y le pregunta si quiere irse porque «has satisfecho ya tu curiosidad y tu gusto» (116), dando lugar a una escena de dudosa moralidad conventual. Llegamos al final de esta aventura, pero no sin antes encontrar otro suceso digno de comentario: las monjas sienten tal obsesión por el joven que, por

ejemplo, cuando sor Bonifacia se entera de su marcha, se pelea con la madre priora por dejarle ir (119).

Podría parecer que con su salida del convento, todo lo sucedido queda como un hecho aislado, pero no es así. Paulina y Juanita siempre estarán presentes en la vida de Saputo y, además, es él quien va en su busca. Así se les presenta: «Sí, soy yo: ¡el mismo!, ¡no te engañas!; vuestro compañero y amante del noviciado» (164). Y dicha caracterización es recurrente, ya que más adelante es la propia Paulina quien, en otro encuentro, dice lo siguiente: «¡Pedro Saputo, nuestro antiguo y primer amante! (...) Hombre y demonio, ¿de dónde has salido?» (271). Y, en el caso de que hubiera dudas sobre el peso semántico de esta palabra, podemos encontrar otro ejemplo revelador cuando Saputo está buscando esposa y reflexiona sobre sus sentimientos hacia Rosa: «La segunda estaba también en su corazón, pero más como hermana que como amante, pareciéndole imposible amarla de otra manera» (312). Es decir: el uso de amante implica una relación amorosa o, por lo menos, la existencia de atracción sexual. Cabe destacar también que Paulina lo llama hombre y demonio pues, como veremos más adelante, hay varias alusiones a la doble naturaleza de Pedro Saputo.

En el Libro Tercero encontramos uno de los ejemplos más significativos y fehacientes: cuando se produce la anagnórisis y el protagonista descubre quién es su padre, casualmente es también padre de Juanita, quien se lo cuenta a Paulina y ésta reacciona de la siguiente manera: «¡Hermano tuyo!– dijo Paulina muy espantada» (305). Foz podría haber utilizado otro adjetivo para mostrar la sorpresa ante este nuevo vínculo familiar pero curiosamente escoge *espantada*, con los matices negativos que este alberga. Cabe destacar que la paternidad de los hermanos enamorados es un motivo folclórico y grotesco. En general, el tema del incesto ha sido bastante recurrente desde la Antigüedad, véase el mito de Edipo.

En este mismo libro, Saputo vuelve al convento para visitar a las monjas, quienes –tras un primer momento de confusión– finalmente «se serenaron de la turbación y vergüenza primera (...) y recordaron con gusto y con dolor, bien que en términos muy generales, aquellas inolvidables escenas de los últimos días» (315). Además, la monja organista llama también demonio al joven y ahora entiende por qué le gustaba tanto (317). Y esta es la última interacción entre el mundo conventual y el protagonista. De esta forma cerramos el primer apartado y volvemos la vista atrás para

continuar cronológicamente con los hechos sucedidos tras su marcha. Poco después es acogido por una tuna de estudiantes, donde comienza el segundo gran bloque de esta serie.

En primer lugar, debemos atender a la consideración negativa que se ha tenido en la historia de la literatura respecto a los estudiantes –y más especialmente a la tuna– como personajes novelescos juerguistas y desvergonzados. La tuna es una evolución de los antiguos goliardos, denominación que incluía a monjes vagabundos pero también a estudiantes pobres y pícaros. Estos, además de viajar por diferentes poblaciones en busca de recursos, tenían una gran afición por la literatura y la música. Sus composiciones eran sumamente críticas con la Iglesia y la sociedad de su tiempo, pero también elogiaban el vino y el amor. En definitiva, los goliardos y, por lo tanto, la tuna son dos caras de la misma moneda.

Así pues, junto con su nueva compañía va de pueblo en pueblo, realizando pasacalles –espectáculo carnavalesco por excelencia– y haciendo reír a los habitantes de cada población. Llegados a una aldea, comienzan a tocar los instrumentos para llamar la atención de la gente, quienes «se reían como bobos, y él, al paso que se internaba en la materia, se soltaba en chistes y maliciosas alusiones, pero arrebozando mucho la idea para que a nadie causase rubor» (132).

Como podemos observar, no hay una alusión directa a los comentarios que realiza la tuna, pero se nos indica su carácter sexual. Además, cabe señalar que la tuna ordena marcharse a las mujeres, que se sentían «avergonzadas y de temor de otra jaculatoria más picante» (133). Así pues, a partir del fragmento anterior proponemos una identificación entre la tuna de estudiantes y el propio Foz, ya que ambos caminan entre la obscenidad y la broma *inocente*, sin revelar la realidad directa que hay detrás de las palabras. En definitiva: el autor se podía sentir identificado con esta forma de comunicación jocosa.

Al día siguiente, la tuna organiza otro pasacalle donde encontramos una de las escenas más icónicas y rabelesianas de la obra: la discusión entre Pedro Saputo y una mujer. Ésta comienza a insultar a uno de los compañeros de la tuna, pero el protagonista interviene e intenta decirle algo, a lo que ella contesta «A otra parte me lo diredes–respondió ella (y la nombró), el muy burlón y bellaco» (136). Claramente se refería a los genitales o al ano. Tras esto, Saputo inicia una sarta de insultos –de corte

rabelesiano— entre los que se incluyen algunos como: culiparda, culona, cagona, zullona, chochona, pendón de Zugarramurdi o ladilla (138), que aluden a la serie de los excrementos, pero también a la serie de la sexualidad. Analizaremos con mayor detalle esta curiosa respuesta en el último punto.

La tuna continúa su camino hasta el capítulo XIII, donde se produce una tierna despedida y Pedro Saputo recuerda «las diabluras que hicieron, las doncellas que alegraron, las casadas que desenfadaron, las viudas que consolaron (...)» (160), aunque más tarde el narrador recalca que «travesuras mayores no hicieron ninguna» (160). Así se cierra el segundo gran bloque de la serie de la sexualidad, ahora veremos un conjunto de elementos casuales que aparecen en distintos momentos de la obra.

Al final del Libro Segundo, Saputo tenía una cita con la tuna, pero no acude y, por lo tanto, no puede ver a Morfina, lo que le produce una gran pena. Sin embargo, como solución, «cargó más al amor de Eulalia unos días para consolarse y resistir aquella llamada tan fuerte y retozona» (176). Esta breve narración merece varios comentarios: primero, utiliza a Eulalia, una de sus conquistas o amantes, como distracción hasta que pueda ver a Morfina. Y, además, comprobamos que el autor utiliza el verbo *retozar* y sus derivados en su segunda acepción, ‘realizar juegos eróticos’, por lo que la aparición de dicho verbo en el episodio del convento no parece tener ese tono inocente defendido por críticos puritanos.

Ya en el Libro Tercero, encontramos de nuevo en el capítulo II —«De cómo Pedro Saputo quitó el monjío de la cabeza a una muchacha»— uno de los temas preferidos de Foz. La joven, llamada Teresita, va a ser cortejada por el protagonista durante varios días hasta que, finalmente, es conquistada. De esta forma, la idea del convento es sustituida por el enamoramiento —que no es recíproco— y ella, tras confesar sus sentimientos, deja el resto en manos de Saputo: «¡Lo demás corre todo a tu cuenta!» (190). Es decir, él es quien debe formalizar la relación. Partiendo de esta oración, el autor juega con las estructuras verbales que posibilita *correr* y se nos dice lo siguiente: «Y corrió, en efecto, hasta el honor de ella misma» (190). Como ya sabemos, las obligaciones relacionadas con el honor diferían bastante entre el sexo masculino y el femenino; en el caso de las mujeres, una de las mayores preocupaciones era la

preservación de la virginidad (Gascón Uceda, 2008: 637). Parece claro que dicho fragmento se refiere a este tipo.

En este mismo capítulo –y en relación con la problemática vida del convento– el narrador reflexiona sobre la confusión que viven las monjas, pues creen que no saben amar, pero el problema es que no han dado con el hombre adecuado. Cuando lo encuentran, se lanzan a sus brazos y finaliza con un «Yo, testigo» (Foz, 2010:190). Si tenemos en mente que el narrador también ha presenciado la estancia en el convento de Saputo, cobra una significación especial.

Pasamos al último libro, donde el argumento principal es la búsqueda de esposa y las aventuras que conlleva. En esta trama destaca el capítulo VII, «Sigue el registro de las novias. Fiesta y baile de una aldea», que ubicamos en la serie de la comida y de la bebida, pues en él el banquete aparece vinculado con la fiesta y el erotismo. Como ya mencionamos, durante el baile los asistentes danzan muy apretados, unos encima de otros, y todo el vocabulario ronda un campo semántico erótico: desasosiego, vibraciones, ecos provocadores, meneos, se derretían, fuego, llamas, se abrasaban, incendio, volcán, vergüenza, desmandados, arder, locura, desenfreno, etc. En definitiva: la comida y el baile excitan el ánimo de los presentes, convirtiendo la escena en una especie de bacanal donde, por supuesto, lo explícito no tiene cabida.

En el capítulo siguiente, Pedro Saputo acompaña a un personaje a la feria de Graus, donde se venden criados y criadas. Dicho personaje, el mesonero, es acusado por su cuñado de propasarse con las criadas. Veamos varios ejemplos: cuando el mesonero explica que trata muy bien a las criadas, su cuñado interrumpe de manera cortante para apuntar «Demasiado» (Foz, 2010: 342). Más adelante –y sin la presencia del cuñado– el mesonero dice de las criadas que «Y si les vais a hacer cosquillas fuyen y dicen que les ajáis la estampa; pero esto es en la plaza y a los principios» (343). Así pues, da a entender que, en la intimidad, las criadas dejan hacerse. Pero todavía hay más, cuando Saputo escoge a una criada, le advierte de algo –que al lector se le oculta, pues solo aparece la siguiente frase «Y mirad...» (344)–, ya que el mesonero responde: «Se la mandaré a vuesa merced lo mismo que la parió su madre, salvo error de cuentas pasadas» (345). En suma, promete preservar la virginidad de la joven, salvo que caiga en la tentación como en ocasiones anteriores. Podríamos decir que el personaje del mesonero tiene las *manos largas*, es un viejo verde.

Finalmente, el registro termina y Saputo debe tomar una de sus pretendientes como esposa. Así pues, de vuelta a su pueblo, recuerda con pena Benabarre, «porque fue donde vio más lindas caras y pechos más abiertos, y olvidado con pena algunos amores que se dejó allá perdigados» (347). Tras los numerosos ejemplos que ya hemos comentado –y esta última mención– la caracterización de Saputo como un protagonista ideal no parece sostenerse. En cierta medida, es un pícaro que conoce sus encantos y sabe aprovecharlos. De hecho, el padre de una de las pretendientes define al protagonista como «aquel antropófago de Junzano» (360) y, dejando de lado las posibles connotaciones sexuales que pudiera tener esta frase, refleja la visión de Saputo como una persona que se deja llevar por sus instintos, como una especie de bárbaro. Por último, cuando vuelve a su pueblo, explica a sus amigas, Paulita y Juanita, todas sus aventuras. Ellas le piden que cuente todo lo que le ha pasado, pero «Y sin duda se dejaba algo, quizá lo más, si no es malicia pensarlo» (362).

Con estos últimos ejemplos queremos mostrar esa faceta conquistadora –en la que profundizaremos más adelante –que va acompañada de un cargado erotismo y la insistencia en la belleza del personaje. A pesar de que Saputo no se aproveche como tal de sus amantes, los motivos de las conquistas –si los hay– son bastante cuestionables, como el caso de la joven Teresita, si seguimos la imagen puritana que ha creado la crítica del personaje. Todo esto, añadido a los otros dos bloques que hemos visto, nos revelan la vida sexual y amorosa del protagonista, a la que nunca antes se había hecho mención, exceptuando su relación con Morfina.

Así pues, tras esta extensa serie del acto sexual, pasemos al último apartado. En él vamos a reunir un conjunto de elementos y símbolos que terminan de configurar el aspecto grotesco de la obra, pero que son difíciles de incluir en cualquiera de las anteriores series por su carácter aislado.

## Discurso y simbolismo

Uno de los aspectos más sorprendentes de esta novela es el despliegue de ingenio verbal que encontramos en cada página. El autor juega con los significados, crea nuevas palabras y mezcla registros con aparente facilidad. La viveza del vocabulario –desde aragonesismos hasta términos técnicos cultos– configura un mundo lingüístico heterogéneo donde cada palabra parece haber sido elegida con sumo cuidado. Por desgracia, este apartado requeriría un mayor desarrollo, pero por motivos aparentes hemos tenido que limitar su extensión.

Así pues, vamos a profundizar en este carácter idiomático, representado fundamentalmente por los juramentos, los insultos, los discursos de corte rabelesiano y la onomástica de los personajes. Veamos los ejemplos más llamativos.

En primer lugar, no debemos menospreciar el uso de juramentos e insultos o pensar que buscan la pura grosería, pues reflejan una visión del mundo muy concreta. A lo largo de toda la *Vida*, encontramos que los insultos y juramentos aparecen como contrapunto de la seriedad y contribuyen, por lo tanto, a una visión jocosa de los aspectos más solemnes (Bajtín, 1987: 232). Por ejemplo, cuando Pedro Saputo se ejercita para ganar fuerza, se nos dice que estaba «jurando como si estuviese condenado a aquel trabajo del infierno» (Foz, 2010:18) y debemos recordar que apenas tenía nueve años. Es decir, tenemos a un niño moviendo piedras de un lado a otro mientras realiza juramentos, que no se nos especifican. A pesar de tener un objetivo más o menos serio, el carácter cómico de la escena es innegable. Pero los juramentos no se restringen solo a los personajes, sino que el narrador también participa en este modo de expresión: cuando Saputo se prepara para ir a la escuela, el narrador reflexiona sobre la frenología y llega a la conclusión de que no tiene validez científica y jura «y sobre esto que me asen vivo» (Foz, 2010: 21). No es casual que Foz incluya precisamente esta expresión cuando está debatiendo sobre una supuesta innovación científica, pues muchos murieron mediante este procedimiento en tiempos pasados.

Encontramos otro ejemplo en el famoso capítulo del pasacalle en el que Saputo discute con una mujer y profiere todo un sermón de insultos. Bien, pues pasado este momento, un niño ofrece un libro a uno de los estudiantes, a lo que éste le responde que ya han estudiado suficiente y le dice «Por el Niño de la Bola que ha sido impertinencia la tuya» (139). Como bien señala Calvo Carilla, este juramento data del s. XI y se

refiere a la circuncisión del niño Jesús, que aparecía con una bola del mundo entre sus manos para reflejar su poder (139). Esta alusión a los genitales de Jesús, de un símbolo sagrado no resultaba tan chocante en esa época –el siglo XI– como pueda hacerlo en la actualidad, pues entonces lo corporal guardaba un vínculo positivo con el nacimiento, la fecundidad, la revocación o el bienestar (Bajtín, 1987: 134). Esta expresión es, sin duda, puramente grotesca y revitalizadora.

En el Libro Cuarto encontramos un juramento similar al realizado por el narrador cuando reflexiona sobre la frenología. En este caso es Juanita la protagonista: su suegra acaba de morir y ella está, cuanto menos, alegre porque «era su buena gloriosísima suegra, mujer (...) de la raza de las harpías o hermana de las furias» (Foz, 2010: 289). Y añade que «Yo he vivido con una suegra, y primero me freirían viva que sufra otra» (290). Aquí encontramos dos aspectos cómicos: el primero es el tópico –existente todavía en la actualidad– acerca de la personalidad de las suegras y su supuesta maldad; y, por otro lado, que prefiera ser quemada, como si estuviera en el infierno, a soportar una suegra otra vez. Si nos fijamos bien, la mayoría de ejemplos que hemos visto aluden al fuego y, en cierta medida, al infierno. El proceso expresivo es el siguiente: el emisor expresa una preferencia entre dos valores,  $x$  o arder (infierno). Esto es, al fin y al cabo, una blasfemia: se prefiere arder (infierno) que  $x$  o por  $x$ . El cristiano no puede preferir nunca el castigo eterno, resultando sumamente cómico e irónico.

Respecto a los insultos, Foz parece tener una debilidad especial por las agrupaciones de éstos, pues rara vez aparece uno solo. El primer ejemplo lo encontramos en una conversación entre Saputo y su madre, en la que el joven opina que «las mujeres que yo tengo notadas por tontas en el lugar son vanas, cantoneras, puercas, desastradas, rezongueras, noveleras, picudas, chismosas y murmuradoras» (Foz, 2010: 29). Para empezar, esta sarta de insultos alude a los tópicos que siempre han rondado alrededor de las mujeres en la historia literaria: son malas, deshonestas, mentirosas y cotillas. Y este no es el único ejemplo en el que se ataca al género femenino, lo cual resulta curioso, pues en varios estudios se ha destacado la importancia de las mujeres en la novela como un hecho sorprendente para la época (López García, 1999: 207). Sin embargo, a pesar de la cantidad, se las presenta como personas débiles, pecadoras y simples conquistas del protagonista. Es decir, son personalidades pasivas, que dependen de Saputo. Dejando de lado este apunte, el fragmento en sí es sumamente gracioso, pues es dicho por un niño de doce años, lo cual no deja de resultar absurdo y cómico.

Más adelante, tras haber aprendido el oficio de sastre, decide olvidarse de progresar porque es «propio de jorobados, cojos, enanos y hermafroditas» (Foz, 2010: 36). Bien conocido es el prejuicio que existía en la época –y anteriormente– hacia los sastres, pues era una profesión que se consideraba afeminada. Y, no sería extraño, que toda esta serie de insultos aludiese a la orientación sexual o el amaneramiento de dicho oficio. La consideración negativa de ciertas profesiones todavía puede observarse hoy en día y, por lo general, la mayoría de las personas coinciden en la misma idea a partir de la exageración de ciertos tópicos o prejuicios (por ejemplo: *los funcionarios no trabajan*), de la misma forma que se hace con los gentilicios (*los catalanes son muy tacaños*). Este tipo de consideraciones parte de un pensamiento popular y poco lógico que escasas veces se puede justiciar si no es a través de ejemplos particulares, en nuestro caso un sastre que conozcamos. Es, pues, parte del folclore.

En el capítulo II del Libro Segundo, Saputo discute con unos labradores, se insultan e, incluso, se pelean. El labrador le llama «hi de puta» (Foz, 2010: 84) y, en este caso, el protagonista es más comedido, pues se limita a decirle «alma de corcho» (85), es decir, que se deja llevar por la voluntad ajena.

Dentro de los insultos debemos destacar el discurso de corte rabelesiano, que se produce en el capítulo X del Libro Segundo, cuando Pedro Saputo se enfrenta a una mujer durante el pasacalle y le profiere todo tipo de improperios. La reacción del protagonista viene propiciada, fundamentalmente, porque ella le llama «el muy hijo de puta» (136). A raíz de esta afrenta, Saputo inicia el siguiente discurso:

piltrafa pringada, zurrapa, vomitada, albarda arrastrada, tía cortona, tía cachinga, tía juruga, tía chamusca, pingajo, estropajo, zarandajo, trapajo, renacuajo, zancajo, espantajo, escobajo, escarabajo, gargajo, mocajo, piel de zorra, fuina, cagachure, mocarra, ¡pum, pum!, callosa, cazcarrosa, chinchosa, mocosa, legañoso, estoposo, mohoso, seboso, muermoso, asqueroso, ojisucia, podrida, culiparda, hedionda, picuda, jetuda, greñuda, juanetuda, patuda, hociuda, lanuda, zancuda, diabla, pinchatripas, fogón apagado, caldero abollado, to-to-to-ottorrrrr..., culona, cagona, zullona, moscona, trotona, ratona, chochona, garrullona, sozona, tostona, chanflona, gata chamuscada, perra parida, morcón reventado, trasgo del barrio, tarasca, estafermo, pendón de Zugarramurdi, chirigaita, ladilla, verruga, caparra, sapo revolcado, jimia escaldada, cantonera, mochilera, cerrera, capagallos... (138).

Como bien señala Calvo Carilla, las palabras que aparecen son fruto de «creaciones léxicas esperpénticas, a partir de partes del cuerpo humano y de animales y objetos de la vida rural cotidiana» (138). Este fragmento es sumamente significativo, no solo por el ingenio que demuestra, sino también por las alusiones al resto de series que

ya hemos analizado: la comida (sebosa, fogón apagado, caldero abollado, etc.), los excrementos y de la orina (vomitada, mocarra, mocosa, legañoso, culiparda, culona, cagona, zullona, etc.) y la sexualidad (chochona, ladilla, etc.). E incluso hay numerosas menciones al cuerpo como materia deformada o sucia: zancajosa, cagachurre, callosa, mohosa, asquerosa, ojisucia, podrida, jetuda, greñuda, juanetuda, patuda, hociuda, lanuda, zancuda, etc. Es, en definitiva, una creación puramente grotesca donde se establecen relaciones inesperadas entre elementos dispares y cuya significación es ambivalente, pues es ofensivo a la par que cómico. Es risa y agresividad, esencialmente grotesco. Encontramos una construcción parecida en el capítulo XXV del Libro Primero, *Gargantúa*, de F. Rabelais.

Y, dentro de este marco discursivo, cabe mencionar también el fragmento descriptivo del capítulo XI, «La cueva de Santolaria», en el Libro Tercero. En este episodio Pedro Saputo se adentra en una cueva, donde halla dos cadáveres a los que les roba:

Fue a examinarlos y eran dos alfanjes, dos espadas, tres cuchillos, una daga, un peto, un morrión, y por allí esparcidos algunos pedernales, trozos de acero, dos o tres limas, dos pares de tenazas cortas, tres botellas de vidrio, algunos tarros, una alcuza y otros utensilios; un salero, dos o tres cucharas de plata, otras tantas de palo, reliquias de pan o al menos que lo parecía, carbón y un hogar con ceniza, huesos (...) (248).

La acción en sí es bastante reprochable e impropia de un héroe, pero es que, además, después miente a otros personajes para no compartir el tesoro. Por otro lado, este discurso se asemeja al de las armas del capítulo XXVI del Libro Primero, *Gargantúa*, de Rabelais. Estos dos últimos ejemplos reflejan una grandiosidad y abundancia típicamente grotesca, especialmente en el primer caso. La precisión terminológica y la creación de vecindades dispares también lo son.

Para finalizar con este apartado de los elementos lingüísticos, vamos a analizar la creación de nombres personales y su significación. El propio protagonista, Pedro Saputo, posee un nombre con una gran carga simbólica y de tradición folclórica, que es ya bien conocida y ha sido estudiada en profundidad, por lo que no vamos a ahondar más en él. Es sabido que en las zonas rurales –y, por supuesto, en el folclore– los motes y juegos verbales con los nombres son abundantes, ya sea partiendo de algún aspecto físico o de la personalidad del satirizado en cuestión. Comencemos, pues, por el mosén Vivangües, personaje que ya hemos mencionado, pero que guarda ciertas semejanzas con el hermano Juan de Rabelais: ambos son dos autoridades religiosas, que disfrutaban

de un buen trago y realizan curiosos brindis. De hecho, el personaje de Foz, recibe su nombre a raíz de repetir esa frase antes de cada trago. En este caso, el mote alude a su alcoholismo, el rasgo que más destaca si se pone en oposición con el hecho de que es cura.

El siguiente ejemplo que vamos a ver es el del pintor Raimundo Artigas, que aparece por primera vez en el capítulo IX del Libro Primero, y que se nos presenta como un «hombre melancólico, estreñado de genio, bilioso de color, seco de carnes, largo de cuello y claro de barbas» (Foz, 2010: 56). Con esta descripción podemos asociar el apellido, Artigas, a la planta silvestre, la ortiga. Pero hay más: Artigas tiene un color verdoso, parecido a la bilis –como la planta– y «era de condición muy áspera, de voluntad absoluta y de opinión fuerte y acerada» (57). En definitiva: una persona hiriente y antipática, que siempre guarda crueles palabras para todos. No resultaría extraño que Foz pudiese estar pensando en la ortiga a la hora de definir y caracterizar a una persona así de desagradable, pues además es una planta muy común en la zona.

Finalmente, cabe destacar al personaje de Curruquis, quien aparece en el capítulo X del Libro Cuarto y protagoniza uno de los episodios más cómicos de la novela, ya que interpreta el papel de viejo extravagante que, con sus locuras, confunde al resto de personajes. Se le define de la siguiente manera: «un poco jorobado, piernas largas, cuerpo corto y encogido (...) ojos salidos, rostro pequeño, boca rasgada, cuello dudoso, pecho levantado y propenso a doble giba» (356). Calvo Carilla señala algunas fuentes relacionan este personaje con el escribano Carrales de Manuel Martín, pero Foz lo ha transformado en un hombre gracioso y desconcertante (356). En este caso la burla es total y el nombre es otro componente que hace todavía más extraño al personaje.

El resto de ejemplos que vamos a ver a partir de ahora no tienen la profundidad de los anteriores y son puramente ofensivos y explícitos. En el capítulo II del Libro Tercero, encontramos a Teresita, la muchacha que quiere entrar en el convento y a la que Pedro Saputo disuade de la idea. Los padres de esta joven son llamados por el resto del pueblo Sisenando y la Pintiparada, es decir, él es tonto o estúpido y ella también. Más adelante, en el capítulo X del mismo libro, a uno de los personajes se le llama “nariguetas”, o sea: ‘que tiene algún defecto en la nariz. Narizotas’ (242).

Con todos estos ejemplos hemos querido mostrar la importancia de los nombres y, además, la propiedad cuasi-mágica que poseen estos, pues simbolizan o representan

una nueva realidad, como puede ocurrir con los números. Este doble simbolismo es, de nuevo, grotesco, ya que comporta una relación entre la burla y la crítica, pero también renombrar a algo o a alguien supone una revitalización, crear una nueva vida.

Pasemos ahora a las alusiones al asno o burro, un animal que siempre ha poseído una relación especial con las festividades carnavalescas y, en definitiva, con el grotesco. En algunos casos, las alusiones comparten el significado que todavía prevalece hoy en día: burro como sinónimo de bruto o estúpido. Por ejemplo, en el capítulo IV del Libro Primero, el narrador se lamenta de que a algunos no les crezcan las ojeras de burro para poder distinguirlos del resto de personas. Sin embargo, hay casos más curiosos desde un punto de vista simbólico: cuando Pedro Saputo discute con los labradores, le dice al padre, refiriéndose a la calidad de la tierra, que «o no nació para viña o es hija de burro» (84), es decir, es estéril pero además esconde un significado despectivo en relación con quien la cultiva (84). En esta misma línea, se utiliza –especialmente en las escenas del convento– el verbo *desasnar* ('educar a alguien para que pierda su rudeza y tosquedad'). Dicho verbo, teniendo en cuenta las ambigüedades del episodio, puede referirse a otro tipo de *educación*.

El burro ha sido, desde la Antigüedad, símbolo de lo inferior material y corporal, véase *El asno de oro* de Apuleyo o las leyendas de San Francisco de Asís (Bajtín, 1987: 75). No es de extrañar, pues, que todavía se conserven expresiones o significaciones que aludan a dicho matiz, aunque se haya conservado solo la faceta más negativa; a diferencia de lo que ocurría en la Edad Media y en Renacimiento, donde existían celebraciones como la fiesta del asno o las misas del burro (75).

En relación con este tipo de festividades, cabe destacar que a lo largo del libro hay distintas alusiones a fiestas puramente carnavalescas e, incluso, a su mayor protagonista: el loco. Como ya habíamos mencionado, las aventuras con la tuna se convierten en un continuo pasacalle, donde se producen escenas pintorescas y el vocabulario de la plaza medieval brilla con todo su esplendor. No es de extrañar, pues, que en este contexto festivo y libre se produzca el famoso discurso de los insultos, que ya hemos analizado con anterioridad. Más adelante, también encontramos el «sermón de la bofetada» (Foz, 2010: 143), que consistía en apagar todas las velas de la iglesia para que quedase a oscuras y, entonces, el cura pronunciaba un sermón, en el que explicaba

que un ministro de casa Anás había dado una bofetada a Jesús. Cuando éste terminaba, los presentes daban una bofetada a los que tuviesen al lado (143). Es, en definitiva, una práctica que vincula la violencia y las creencias religiosas con un fin regenerador y gracioso, algo impensable en la actualidad (y mucho menos en un espacio sagrado como es la iglesia). Por último, observamos varias alusiones a la figura del loco: la primera se encuentra en el capítulo I del Libro Segundo, cuando se explica que un loco estaba bebiendo agua de un cuerno, con todas las connotaciones que esto conlleva y ya hemos señalado. En el otro ejemplo, el protagonista es –curiosamente– Pedro Saputo: en el famoso capítulo de los tres higos, cuando llega a palacio, amenaza a los cortesanos con matarlos y uno de los presentes dice «¿Hase visto –dijo uno de ellos– un loco más gracioso?» (262). Esta situación posee un cierto paralelismo con el cuento *Roberto el Diablo*, pues también el protagonista de la historia tiene una naturaleza dual y en la corte se comporta como un loco, ganándose el favor de todos a través de sus gracias. Finalmente, el loco encarna la naturaleza ambivalente del grotesco: representa la locura pero también la verdad –e, incluso, la cordura– y no poseía la connotación negativa actual.

Es innegable, pues, que el personaje de Pedro Saputo sufre una dicotomía respecto a su personalidad y el uso del disfraz es solo una evidencia más de ello. Ya sea vestido de mujer, de médico o de tuno, Saputo adopta otro carácter y ofrece, así, una muestra de los estereotipos de conducta, por ejemplo: Geminita será dócil y débil como sus compañeras de convento, justificará los amores ilícitos de las monjas, etc.; Juan de Jaca –pues así se hace llamar Pedro Saputo como médico– encarnará el tópico de *matasanos* y representará una crítica hacia el oficio, que por lo visto no gustaba mucho a Foz. Y, como ya hemos señalado antes, durante su etapa como tuno, las aventuras irradiarán un tono festivo y carnavalesco, donde la risa lo puede todo. Además, se incide, en algunas ocasiones, en el tópico de los estudiantes como personajes literarios picaros y juerguistas, según la imagen real de los goliardos. Como podemos observar, cada disfraz tiene su propio modelo de conducta, pero sin perder nunca la esencia jocosa de la novela.

De los tres ejemplos anteriores, el más llamativo es el del travestismo, al que se recurre hasta en dos ocasiones como recurso dramático: primero, para entrar al convento

(Foz, 2010: 101) y, más tarde, con la tuna (146). Más allá de que sea un tópico recurrente en esta estética, el travestismo resulta de gran interés porque crea conexiones entre elementos dispares. La más clara es la conexión entre dos géneros, el masculino y el femenino, dos maneras distintas de sentir y actuar, que en esta época eran mucho más evidentes y distintas. Pero hay más, pues en el caso del episodio del convento conecta también dos mundos: el que podríamos llamar real y el del convento. Ya hemos visto que a lo largo de toda la novela la disposición de los valores o cualidades es siempre dual (tonto-listo, jocoso-educativo, obsceno-festivo, niño-adulto, ángel-demonio, etc.) y el travestismo es una de sus mayores representaciones. Pero, además, el propio personaje de Pedro Saputo posee una doble naturaleza, demonio y hombre. En algunos casos lo caracteriza otro personaje, como Paulina («Hombre y demonio, ¿de dónde has salido?», 271) o la monja coja («¡El grandísimo demonio! ¡Conque era hombre!», 317). E, incluso, se define así el mismo: «¿Quién va? ¿Sois cosa de este mundo o del otro? – De este y del otro—respondió Pedro Saputo—.Y vos ¿quién sois?» (86). En definitiva: un ser de dos mundos, el terrenal y el del más allá. Esto último no debe tomarse al pie de la letra, pues no es un demonio sino simplemente un ser sobrenatural. Pedro Saputo toma su estupidez y faceta más humana del mundo terrenal y su picardía diabólica del otro mundo.

A lo largo de este apartado hemos seleccionado y resumido los ejemplos más destacados, con el objetivo de construir una imagen general del tono de la novela junto con las series que ya hemos analizado. Estos componentes no solo revelan un ingenio e imaginación muy diferente a la de sus contemporáneos, sino también una vocación natural por la comicidad y por sacudir el mundo, «abajar lo alto y levantar lo bajo» (Foz, 2010: 70). Por otro lado, parece claro que en esta novela ningún elemento o palabra es gratuito, sino todo lo contrario: Foz sabía de lo que hablaba y juega con el folclore para renovarlo, proyectando así luces y sombras sobre el territorio aragonés.

Tras este breve estudio de la *Vida*, veamos ahora las conclusiones, donde vamos a reflexionar sobre el objetivo y significación de cada serie. Nuestro objetivo es proponer una nueva lectura de la novela, que preserve su integridad y simbolismo general. Y, para ello, es necesario valorar su configuración grotesca.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos pretendido mostrar que la *Vida de Pedro Saputo* posee una faceta que trastoca la lectura que se había hecho de ella hasta ahora. Algunos críticos, como Ortiz-Osés, ya lo intuían y señalaban el aspecto jocoso del protagonista. Sin embargo, la mayoría abogaba por una obra moral y representativa del folclore aragonés. No es la primera vez que una novela compleja cae en una categoría rígida –como ocurrió con el *Quijote*– y pasan siglos hasta que se recupera toda su integridad conceptual. El componente grotesco no denigra la calidad de la novela, sino que la dignifica. Si estudiamos el folclore, hagámoslo de forma completa, veamos sus *luces* y sus *sombras*. No hay ningún problema en ello. Pedro Saputo no es un modelo de moral y bondad ni tampoco un loco grosero. Es un poco de cada y eso hace única esta novela. Por otro lado –y aunque este sea un argumento hipotético– resulta incomprensible esperar de una persona como Braulio Foz, el pensador más radical entre sus contemporáneos, una novela *descafeinada*.

Como ya hemos señalado con anterioridad, el componente grotesco se encuentra actualizado. Las imágenes no poseen el mismo valor simbólico que en la Antigüedad, pero eso no significa que no existan. Esta pérdida conceptual se aprecia, especialmente, en las series del cuerpo, de la vestimenta y de la muerte, que en la novela son inexistentes. El cuerpo ha perdido su aspecto grotesco, por lo que es imposible que el personaje de Foz sea como los gigantes de Rabelais y, por este mismo motivo, su grandeza reside en su personalidad, en su ingenio. Gargantúa y Pantagruel poseían un mundo hecho a su medida desproporcionada: la comida, las fiestas, las guerras... Todo era gigante. Pero en el caso de Pedro Saputo son sus hazañas las que se exageran, son sus habilidades las que asombran. De hecho, los adverbios y adjetivos que aluden a sus cualidades superiores se repiten una y otra vez para destacar este aspecto. Pedro Saputo es un gigante mental. Este es el último recurso hiperbólico de los restos del grotesco. Y, por ello, resulta tan importante la educación, el aprendizaje que realiza a lo largo de la novela. Su formación abarca las letras, distintos oficios, pero también la pillería en la vida real. Aprende por sí solo, gracias a su ingenio innato.

Respecto al resto de series, debemos realizar varias puntualizaciones. En la serie de la comida y de la bebida, encontramos relaciones muy interesantes entre la comida y los excrementos –en este caso de la orina–, como en el capítulo XII (Libro Tercero).

Además, los banquetes (capítulo VII del Libro Cuarto), se vinculan con la fiesta y el desenfreno. Bien es cierto que las alusiones son individuales, es decir, no hay una visión total del mundo dentro de este marco simbólico. Esa es la principal diferencia entre el grotesco de Rabelais y el de la Modernidad. En otros casos, como en el capítulo X del Libro Cuarto, la comida aparece explícitamente relacionada con la alegría y la creación de vida. En este ejemplo, Paulina se ríe tanto que se le cae leche de los pechos. Risa y leche brotan de la misma manera, como dos fuentes de vida. Esto refleja una visión totalmente feliz y regeneradora de la comida.

Algo parecido ocurre en la serie de los excrementos, pues muchos ejemplos buscan –simplemente– producir asco. Junto a la serie de la sexualidad, ambas se han convertido en mecanismos para crear escenas obscenas, aunque de forma más disimulada en la de los excrementos. Esto, lejos de ser negativo, es una forma de ampliar el horizonte simbólico. Refleja las nuevas ramificaciones del grotesco en la Modernidad. Aunque no siempre es así: en la escena del *frailecillo*, Foz recupera el tono revitalizador de los excrementos. La lavativa que Pedro Saputo le aplica al paciente, le devuelve a la vida. Se produce una resurrección. Como ya hemos señalado, la zona perianal tenía consideraciones muy positivas porque es capaz de producir vida y, en este pasaje, se rescata esa idea.

La serie del acto sexual es la más recurrente, pero también la más mitigada. Como ya indicamos, creemos que hay una correspondencia entre la tuna de estudiantes y el propio Foz, pues ambos se encuentran en el límite entre la obscenidad y la diversión *inocente*. No hay nada explícito, pero se intuye qué ha podido pasar o decirse. Sin embargo, esto es comprensible: desde el Renacimiento la sexualidad ha sido un tema tabú –especialmente debido a las creencias religiosas– y hoy todavía tiene sus limitaciones. Por otro lado, Foz había vivido numerosos problemas y conflictos a causa de su honestidad y visión crítica, por lo que parece factible que en ciertos aspectos de la novela quisiera jugar con la imaginación del lector. Y, sobre todo, en el episodio del convento: ninguna escena sexual es explícita, pero los sucesos escabrosos se acumulan. De esta forma, el autor evita otro escándalo y obliga al lector a una cuidada revisión del texto si quiere encontrar alguna prueba incriminatoria. No hay una convivencia modélica e inocente entre las monjas y Pedro Saputo, como muchos críticos han querido demostrar, algunos cegados por el puritanismo y otros por una idealización del protagonista.

Por último, queremos insistir en la confluencia de estas tres series, pues es la esencia del grotesco. Como hemos podido comprobar en distintos ejemplos, ninguna red simbólica se encuentra aislada del resto, sino que hay una interacción constante y productiva. Y el resultado es sorprendente aunque, en muchas ocasiones, desconcertante para el lector actual. Todo ello no podría darse sin una base folclórica como la que tomó Foz para escribir esta novela.

El resto de elementos que vimos –discurso y simbolismo– reflejan el ingenio del escritor, pues consigue reunirlos con fluidez y naturalidad. En general, destaca el tono festivo y alegre de la novela, que propicia un ambiente distendido más que moral. No consideramos que el lector pueda sentirse educado o reflexione sobre su conducta tras la lectura; como mucho sentirá pena con la desaparición del protagonista. Pero, principalmente, habrá pasado un buen rato porque esta novela es, ante todo, divertida.

Todo lo mencionado, junto con la influencia del cronotopo rabelesiano –que ya hemos analizado– hace de la *Vida de Pedro Saputo* una novela grotesca. Cabe destacar, frente a *Gargantúa y Pantagruel*, su realismo, que se debe especialmente a su aragonesismo y a la actualización del cuerpo grotesco. La novela, empezando por el propio protagonista, se basa en el folclore alto-aragonés. Por estos motivos, puede –y debe– tomarse como la novela aragonesa de referencia, pero Foz en ningún momento está realizando una alabanza de su tierra. Foz es imparcial: leemos entre líneas el cariño que siente por Aragón, pero también critica aquello que no es de su agrado. Y, curiosamente, los personajes que hablan en aragonés son aquellos que *tienen pocas luces*, como en el episodio de la Justicia de Almodévar (capítulo IX del Libro Tercero) o el pleito al sol (capítulo XV del Libro Tercero). Como vemos, nada es blanco o negro en Foz. Por otro lado, la relación grotesca entre cuerpo y naturaleza se ha perdido, por lo que la grandeza de Pedro Saputo reside en sus capacidades intelectuales. Y esto también aporta realismo a la novela. Además, en las novelas de Rabelais, el mundo era hiperbólico, en relación con los gigantes protagonistas. Pero en la *Vida*, lo magnífico y sorprendente se encuentra concentrado en el protagonista, reflejado en su ingenio y saber: es un *puer senex*. Esto pertenece a su faceta, podríamos decir, angelical, la más importante, porque Saputo es, ante todo, un sabio. Pero también posee una faceta demoníaca, de *trickster*. A lo largo de la novela, el resto de personajes se refieren a él de las dos formas, como ángel o demonio. Y, además, según el disfraz que adopte –monja, médico, tuno, etc.– actuará de una manera u otra, aunque sin perder nunca la comicidad.

Su dualidad ha desconcertado a muchos críticos y solo puede comprenderse bajo la categoría estética del grotesco. Este mismo factor es el que nos ha llevado a rechazar la categoría de héroe, pues resulta imprecisa para un personaje como Saputo.

Para finalizar, queremos señalar que este trabajo no pretende hacer *tabula rasa* con el resto de estudios hasta la fecha, sino que buscamos que haya un intercambio de información. La *Vida de Pedro Saputo* ha sido reeditada recientemente y, cada vez más estudiosos y lectores aficionados, se interesan por ella. Por estos motivos debemos reunir las diferentes posibilidades de lectura para lograr una visión unitaria de la novela. Como investigadores, debemos abrazar su componente folclórico, pero hacerlo en su totalidad y destacar que la *Vida* no es una cosa, sino que es muchas cosas: es un cuento de cuentos con un protagonista ambivalente pero, sobre todo, es la gran novela aragonesa.

No hay otra obra en la época—y mucho menos en Aragón—que ofrezca este contenido, que aprecie el folclore de su tierra con tanto cariño y cuidado para, después, someterlo a nuevas experiencias. Así pues, es necesario que atendamos al matiz grotesco de la *Vida de Pedro Saputo* si queremos conservar íntegramente lo que nos ofrece, que no es poco.

Anexos

1. Francisco de Goya y Lucientes, *Caprichos*, 1797 - 1799. Museo del Prado.



## Bibliografía

- AMORES GARCÍA, Montserrat, «Del folclor a la Literatura: *Vida de Pedro Saputo*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo 48, Nº1, Madrid, 1993, pp. 103-123
- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus Alfaguara S.A., Madrid, 1989
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Genus. Genealogía de la imaginación literaria: De la tradición a la modernidad*, Ed. Calambur, Barcelona, 2017
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «El grotesco, categoría estética», en *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, eds. UNED y SELITEN@T, Tomo I (2018), pp. 1125-1139
- BURDIEL, Isabel, «Morir de éxito: El péndulo liberal y la revolución española del siglo XIX», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, Nº 1, Biblioteca Virtual Cervantes, 1999, pp. 181-203. <URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/morir-de-exito-el-pendolo-liberal-y-la-revolucion-espanola-del-siglo-xix/>> Consultado: 04.05.2019
- CALVO CARILLA, José Luis, «Pedro Saputo y las monjas: una convivencia respetuosa», *Cuadernos de estudios borjianos*, Nº 15-16, Borja, 1985, pp. 139-147
- CALVO CARILLA, José Luis, *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1992
- CHEVALIER, Maxime, «Cuentos folclóricos en la *Vida de Pedro Saputo*», *Cuadernos de estudios borjianos*, Nº 15-16, Borja, 1985, pp. 133-136
- «La primera mención del Pedro Saputo», *Archivo de Filología Aragonesa*, XLVI-XLVII, Nº 9-12, 1991. <URL: <https://search-proquest-com.cuarzo.unizar.es:9443/docview/1626244570?accountid=14795>> Consultado: 22.02.2019

- DE LA GRANJA, Fernando, «Tres cuentos de origen árabe», *Al-Ándalus*, Tomo 33, N°1, Madrid, 1968, pp. 123-141
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo*, Edición, introducción y notas de José Luis Calvo Carilla, Prensas Universitarias de Zaragoza, Larumbe: Textos Aragoneses, 69, Zaragoza, 2010
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo*, Edición de Francisco y Domingo Ynduráin, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, Madrid, 1986
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo: natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y Padre de la agudeza: sabia naturaleza su maestro*, I, Introducción de José Luis Calvo Carilla, Periódico *El día de Aragón*, D.L., Zaragoza, 1986
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo: natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza*, Introducción de José Carlos Mainer, Oroel D.L., Zaragoza, 1989
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo*, Ed., introducción y notas a cargo de Francisco Ynduráin, Estudio final de Rafael Gastón Burillo, Guara Editorial S.A., Zaragoza, 1980
- GASCÓN UCEDA, M<sup>a</sup> Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *VI Congrès d'Història Moderna de Catalunya, Revista de Historia Moderna*, n° 28, 2, 2008, pp. 635-648. <URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5746235>> Consultado: 15.04.2019
- GUERRA MONTERO, Luis, «Historia sucinta de las hemorroides», *Apuntes de ciencia y sociedad*, vol. 6, n° 1, 2016, pp. 80-84. <URL: <http://journals.continental.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/355>> Consultado: 08.04.219
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel, «La vida de San Pedro Saputo como construcción folclórica», *Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, v. 5, coord. por José Carlos Mainer, José María Enguita Utrilla, Zaragoza, 1999, pp. 201-209

- MANZANILLA SEVILLA, Manuel, «Historia de las hemorroides y su tratamiento quirúrgico», *Revista Mexicana de Coloproctología*, vol. 11, nº1, Enero-Abril 2005, pp. 4-7. <URL: <http://www.medigraphic.com/pdfs/proctologia/c-2005/c051b.pdf>> Consultado: 08.04.2019
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, «Gracián y el Saputo. El trickster aragoés», *Letras de Deusto*, Nº119, vol. 38, Universidad de Deusto, Bilbao, 2008, pp. 281-292
- POZZI, Gabriela, «Fantasía y costumbrismos en la *Vida de Pedro Saputo*», *Romanticismo 3-4: atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, 1987. Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. <URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fantasia-y-costumbrismo-en-la-vida-de-pedro-saputo/>> Consultado: 08.04.2019
- RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel (Los cinco libros)*, Traducción y notas de presentación de Gabriel Hormaechea, Prefacio de Guy Demerson, Ed. Acantilado, Barcelona, 2011
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, *Aproximación al estudio del folclore en «La vida de Pedro Saputo»: importancia del cuento popular*, Tesina, Director: Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1987
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, «Consideraciones sobre un episodio de la *Vida de Pedro Saputo*; su estancia en el convento», *Studium. Filología*, Tomo 4, Colegio Universitario de Teruel, Teruel, 1988, pp. 149-157
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, «El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero», *Alzer. Revista de Filología*, Nº1, Huesca, 1989, pp. 205-224. <URL:<http://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/148/147>> Consultado: 15.12.2018
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, «*Vida de Pedro Saputo*, un tratado de elegancia moral del siglo XIX», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, vol. 79, Nº2, Teruel, 1988, pp. 191-207