

LA SOCIEDAD FRANQUISTA SE SIENTA A LA MESA. LA FAMILIA REUNIDA EN *EL PRÍNCIPE DESTRONADO* Y EN *LA GUERRA DE PAPÁ*

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO¹

INTRODUCCIÓN

Pocos relatos sintetizan con mayor verismo y precisión la situación de la sociedad franquista en los años sesenta que las páginas dedicadas al encuentro familiar en *El príncipe destronado*, aparte de otros motivos de calado universal.

Ciertamente, la narración de Delibes parece orientar al lector, empezando por su título, hacia el conflicto de Quico, el niño protagonista de tres años, y a comprenderlo en el entorno en que vive. De soslayo y tras la lectura completa de la novela, se aprecia un segundo sentido posible, que aparece por primera vez marcado cuando la madre de aquel, tras una de las travesuras de Juan, su antepenúltimo hijo, comprende cómo también este es un príncipe destronado, y así se conduce al lector hacia la reconsideración sobre la pérdida de protagonismo sufrida en algún momento de sus vidas por parte de todos los personajes. Porque uno de los temas de la novela guarda relación con la frustración, la desilusión, el desengaño o la crisis vital de todos los que la componen excepto, quizás, la tía Cuqui. Este asunto confiere universalidad al relato, y en esto se percibe también la influencia de Anton Chejov, cuyas obras formaban parte de la biblioteca de Miguel Delibes, y aún hoy se conservan en su Fundación.

¹ ORCID: 0000-0001-8244-5326.

Igualmente, las relaciones familiares establecidas en la novela ofrecen rasgos más generales o universales, analizables como propios de una familia disfuncional².

Por añadidura, Delibes, fiel al intento —de influencia periodística pero también chejoviana— de presentar con el menor número de palabras posible sus ideas, construyó el pasaje en que toda la familia se reúne para comer como una sintética y prototípica —que no ejemplar, ni modélica— muestra de la sociedad española de los años sesenta: en ella se presentan, de modo en parte semejante a como aparecen en *Las guerras de nuestros antepasados*, las distintas generaciones que convivían, condicionadas cada una de ellas por haber nacido en momentos diferentes de la historia española y haberse visto envueltas en circunstancias concretas.

Porque en el trasfondo de la novela y emergente particularmente en este pasaje del almuerzo familiar, al modo de una marca de agua, se delinea la configuración de la vida social española como resultado de la Guerra Civil, de la «guerra del antepasado» de Quico, su padre.

En este sentido, Miguel Delibes sigue en *El príncipe destronado* el patrón que con técnicas decimonónicas empleó Galdós en el trazado de su *Fortunata y Jacinta*, novela donde las vidas de los personajes reflejaban, en miniatura y por analogía, los avatares de la política española y de los políticos en sus relaciones con el pueblo; el patrón que, modificado por los cambios estéticos y técnicos, había conducido a Valle-Inclán a expresar su visión de la sociedad española y de sus instituciones en *Divinas palabras* y en *Luces de bohemia*, respectivamente.

Por un lado, como personaje en apariencia secundario pero de gran influencia en la generación más joven, se encuentra Domi, nacida en los años en torno al cambio de siglo y que conoció, junto con la guerra de África, marca esencial para identificar su época, unas costumbres y una mentalidad presentes en su trato con la familia para la que trabaja.

A la generación de los que participaron activamente en la Guerra Civil, y además en el bando de los vencedores, pertenece Pablo Infante, cuya autoridad como cabeza de familia se ofrece de modo análogo a la posición al mando de la nación por parte de sus correligionarios. En cambio, falta algún representante del bando perdedor aún vivo y de la misma generación que Infante, ausencia que también puede entenderse como simbólica.

En el relato no cabe determinar con precisión la edad o la generación de Mercedes, mujer de Pablo Infante y madre de la familia, sino a través de cier-

² Véanse, por ejemplo, los estudios editados por Blechman (1990).

tos límites: el que la acción de la novela transcurra en un día de diciembre de 1963 y el que los años de su hijo mayor sean dieciséis, dadas las costumbres matrimoniales de la época, impiden datar su nacimiento más tarde de 1930. Igualmente, dada la circunstancia de tener una hija de un año, Cristina, y de la posibilidad de seguir teniendo hijos, conforme le insinúa Vítora a su novio Femio (Delibes 1973f: 104), se supone que no debe de haber nacido antes de 1920, y la actriz elegida, Teresa Gimpera, nacida el 21 de septiembre de 1936, contaba cuarenta años en el momento de rodar la versión cinematográfica.

Por orden cronológico de nacimiento, entre el matrimonio y sus hijos se encuentra Vítora, la empleada interna, cuya edad también cabe calibrar a través de la circunstancia de que su novio inicie el servicio militar obligatorio, hecho que se producía el año en que los mozos cumplían los diecinueve años, salvo que se hubiera solicitado alguna prórroga por haber de sostener a su familia.

Los tres hijos mayores del matrimonio (Pablo, Merche y Marcos), teniendo en cuenta por una parte el año de 1947 indicado como el haber sido dado a luz el mayor de ellos, y por otra también sus temas de conversación, sitúan las fechas de sus nacimientos en el entorno del primer decenio de la posguerra. Entre ellos y el siguiente grupo de hermanos se percibe una distancia temporal que parece situarlos en generaciones diferentes, pues Quico dice estar próximo a cumplir los cuatro años, mientras que su hermana menor tiene uno y su hermano mayor Juan podría rondar los ocho.

Por otro lado, en la versión cinematográfica, con el nuevo título adoptado, *La guerra de papá*, y con el cambio de fecha a marzo de 1964, se sitúa en la Guerra Civil española el tema hacia el que se orienta al espectador, y se subrayan con detalle la ambientación, el vestuario, las entonaciones, gesticulaciones y proxémica de los actores. La adaptación introdujo elementos silenciados en el relato, como los referentes a la mayor parte del vestuario de los personajes, aparte de modificar los aludidos, de modo coherente con las pretensiones transmitidas desde el título. Los resultados y las consecuencias pretenden examinarse también en este capítulo.

2. ESTADO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

2.1. *Reseñas y comentarios en la prensa de los años setenta*

El éxito de la novela inicialmente se concretó en numerosos comentarios críticos publicados en la prensa nacional y regional, como también en revistas culturales de divulgación de distinta índole.

Relato magistral o gran novela fue la consideración recibida por Andrés Amorós (1974: 40), Francisco Casanova (1974: [22]³) y Pere Gimferrer (1974: 37) —como cabe comprender, escribiendo para *Destino*—. Más tarde, José Luis Jover (1974: 23-24) y Francisco Vélez Nieto (1975: 36). Cuando no se expresó así, por lo menos se estimó un hito decisivo en la narrativa de su autor (Sordo 1974a: 1747; 1974b: 15), una de las mejores novelas de Delibes (Díez 1974: 106) o sobresaliente ejemplo de narrativa objetiva (Corbalán 1974: 3). No obstante, desde luego también hubo algún reseñista que no pareció comprenderla: por ejemplo Jover, para quien solo parecía que «pasaban» cosas en la novela, pero en realidad no era así (1974: 23), o Juan Pedro Quiñonero, quien prefirió situarla entre el conjunto de las obras de su autor sin apenas concretar juicio alguno sobre ella, como si no hubiera podido adentrarse en su intencionalidad (1974: 39). Quizás Joaquín Marco fue el más radical al clasificarla de «obra menor» dentro de la producción de Delibes (1974: 51).

En cualquier caso, a Miguel Delibes parecieron gustarle, particularmente, dos de las primeras críticas aparecidas y cabe entender que también aquellas otras orientadas en la misma dirección. De modo reiterado aludió al artículo de Francisco Umbral, aparecido el 2 de febrero de 1974 (1974: 5) y que conservó entre sus documentos personales, y la reseña de Pere Gimferrer (1974: 37), inserta en la revista *Destino*.

El comentario de Umbral fue uno de los primeros en publicarse y muy bien pudo tomarse en algún otro caso como referente. Se centró en cuatro cuestiones fundamentales: en primer lugar, el estudio de Quico, que calificó de «minucioso, perfecto, real, atento, sensible y novelesco siempre»; en segundo lugar, como viendo las ondas expansivas del microcosmos hacia el macrocosmos, el mundo familiar, el ambiente del hogar, de la ciudad, de la historia y del mundo, semejantes a los de *Cinco horas con Mario*, que se transparentaban a través del fino cristal que era el alma del niño. En tercer lugar, y más específicamente, el choque entre un padre «triumfalista» y una madre que no había logrado «realizarse» —según terminología de la época— como mujer remitían a los tópicos del momento. Respecto a los recursos empleados, le parecían una superación sin esfuerzo de las técnicas anteriores del autor. En conjunto, se percibía

³ Estos corchetes, aquí y en el resto de las citas, indican que no aparece numeración en el ejemplar del periódico o bien en esas páginas concretas, de modo que se han establecido en este trabajo para mayor precisión, considerando la primera plana del diario o revista como página con el número 1.

«una visión crítica, desolada, de la vida familiar, de la moral represiva, de la educación irracional, que mantiene a los niños entre los excesivos y pacatos pudores familiares y la procacidad de la calle, sin un término medio sensato, realista e iluminador» (Umbral 1974: 5).

Gimferrer aplaudió la condensación narrativa gracias a la cual se vislumbraban los hechos pasados que explicaban el presente; también, el equilibrio del conjunto, y se detuvo a examinar la «hazaña» de haberse servido de una técnica objetiva que reducía el campo de visión sin que se resintiera el firme dibujo de los personajes y de las situaciones: justificaba la ausencia del monólogo interior, de moda entonces, por no importar la discontinuidad de la conciencia del niño, sino su condición de «testigo excepcional, inadvertido e implacable». Por eso bastaba su punto de vista para lograr la objetividad, pues además quedaba excluido del juego de las relaciones entre los adultos. Así se subrayaba también el misterio opaco de la infancia, pues Quico no penetraba en las motivaciones de los mayores, pero ellos tampoco conocían la raíz de su comportamiento. Además, halló ciertas equivalencias entre los personajes: la «vileza» de Domi se situaba, según él, en el mismo plano de significación dramática que la del padre de Quico, «de igual modo que el desvalimiento de la madre de este es correlativo al de Vito» (Gimferrer 1974: 37).

Aparte de una más o menos breve presentación del argumento, las reseñas, por lo general, se detuvieron especialmente en el mundo infantil reflejado. José Muntada Bach, por ejemplo, juzgó la obra como una tentativa de aproximación a la psicología infantil (1974: 230), mientras que, para Carmen Castro, Quico suponía una voz de alerta: todos los niños sensibles se le parecían y a todos ellos cabía quitarles el miedo con una sola caricia, pero también herírseles vitaliciamente con una sola frase (1974: 4-6).

En un breve comentario, el firmante con las iniciales R.G. se refirió a cómo en el relato comparecía la inocencia natural frente a la «corrosión aburrida de la vida de los mayores, enmarcada en una religiosidad formal y sin contenidos vitalmente asumidos». En esta situación, el sentimiento de pérdida de cariño dejaba al protagonista «inerme ante las aristas del trato cotidiano», por no haber aprendido todavía a crearse un caparazón protector (R.G. 1974: 20). Pedro Pozo Alejo destacó la hipocresía que rodeaba la curiosidad lógica de Quico, las lecturas inadecuadas para niños, presentes sobre todo en los tebeos con que Juan pasa el día, las penosas influencias de las personas del servicio, o el carácter amedrentador de los castigos (1974: 13).

Todo esto, naturalmente, tenía que ver con los problemas de educación planteados en la obra. Pero cómo educar en aquella sociedad de la época, se preguntaba Vélez, en «el desolado e ingenuo mundo de unos seres al servicio de otros, donde todo lo ejecutan desde su subdesarrollado mundo primario de carne, mitos y demonios» (1974: 36). Por eso, planteó Amorós, en el futuro, «¿conseguirá Quico llegar a ser un español íntegro sin que le hayan helado el corazón? ¿Se repetirán en él los vicios y las frustraciones de sus padres?» (1974: 40).

En una línea cercana, Mercedes Eguíbar tomó la novela como punto de apoyo para comentar los problemas de la familia española del momento, para exponer su visión de la vocación matrimonial, de la necesidad de que padre y madre se pusieran de acuerdo respecto a la educación de los hijos, y no solo respecto a su crianza, pues el colegio solo podía constituir un complemento de tal educación, nunca un sustitutivo: «Para educar hay que saber, bien sabido, lo que es libertad, la [...] autoridad, que no es autoritarismo; la paciencia, que no es indiferencia; la aceptación de la autocrítica, la capacidad para aceptar de los demás la crítica, y esencialmente en la relación madre-padre» (1974: 13).

Aparte de las imágenes del mundo infantil y de la educación, según habían acertado por entonces a descubrir muchos reseñistas después de Umbral y Gimferrer, a través de la mirada del niño se traslucía, de fondo, el mundo de los adultos (Manegat 1974: 37), el ambiente familiar, «inserto en un cuadro vivo, profundamente veraz, como extraído de la vida real, pero definido hasta sus últimas consecuencias en razón de las coordenadas que reflejan las diferentes psicologías» (Casanova 1974: [22]).

Al margen de estos temas, el de la guerra seguía pesando en el mundo de los padres, y el hijo mayor abogaba al final por adoptar la misma actitud resultante de *Cinco horas con Mario*: «Delibes insiste en la necesidad absoluta de una reconciliación nacional, y sugiere que son los jóvenes de hoy y de mañana los llamados a realizarla». Así, la crítica social que cabía deducir, dictaminó aquel profesor de la Universidad Complutense, no era «postiza, añadida artificialmente, sino que fluye con absoluta naturalidad del mundo observado» (Amorós 1974: 40). Hacia similares conclusiones apuntó Pozo meses después (1974: 13).

Joaquín Marco, con su bien conocida sagacidad, supo captar que el relato retrotraía al lector a un contexto sociológico anterior, justamente al de *Cinco horas con Mario*, novela con la que también conectaba estructuralmente, al presidir a ambas la cronología horaria (1974: 51). Desde luego, el momento histórico ya quedaba marcado en la propia novela, ambienta-

da, según se señalaba en la primera página (Delibes 1973f: 7), en los mismos años que la de Carmen Sotillo. Según esto, los más niños de la novela habían llegado a la pubertad al publicarse, la sociedad había evolucionado y también el régimen franquista se encontraba, a diferencia de los años sesenta, en vísperas de experimentar cambios radicales.

Victorina Alonso Cortés se fijó sobre todo en algunos de los personajes. Quico, para ella, era «un niño ansioso de madre, sin reservas afectivas, obsesionado con el infierno, el diablo, el pis o la muerte del gato negro». El padre le parecía «fanático, ineducado, rico nuevo viviendo todavía una Guerra Civil como causa santa entre buenos y malos, en la que lo más excitante era el deporte de matar»; Pablo, el hijo mayor, un «contestatorio en germen, que empieza a sentirse incómodo entre la coacción del padre para alistarle en su causa de guerra y la inseguridad de la madre»... y no se olvidaba del «fantasma» que Quico veía en sus pesadillas «cuya superioridad misteriosa sobre la madre se sospecha a través de una conversación telefónica» (1974: 3).

También a Mercedes Gómez del Manzano le resultaron interesantes los «tipos» sociales y dedicó unas líneas a los hermanos: para ella, Juan ejemplificaba la despreocupación familiar; en Merche asomaba la tesis antifeminista de su autor y en Pablo «la carga de la adolescencia irredenta por la imperiosidad paternalista» (1974: 30). Díez se refirió de modo más general a ese feminismo que afloraba en «un contexto familiar donde la línea varonil de afectos y conflictos entre padres e hijos, hijos y padres, deja muy poco lugar a la mujer, hermana o madre» (1974: 105), si bien, lo mismo que otros temas entrevistados, el asunto quedaba truncado u oscurecido.

A propósito justamente de este motivo, resultan llamativas respecto a la percepción de los personajes algunas de las primeras reseñas, como la aparecida el 4 de febrero en *Informaciones*: Javier del Amo descubrió en la madre a la auténtica protagonista del relato, «el lector advierte que es la madre, su sombra, su perfil, su estar innominado, la verdaderamente importante», momento en que los problemas del niño pasaban a segundo término. Con todo, el escritor en la novela se había elevado «a cronista de lo pequeño, de la frustración, del conocimiento de lo precario, de lo mínimo» (1974: [14]).

Entre los otros críticos que resaltaron la importancia de la madre en la novela, Alfaro entendió que ella era el catalizador de la acción y de ella dependían en gran proporción los recelos, resentimientos y abandonos de Quico (1974: 59). Desde luego, no dejó de aludir a su frustración por la falta de conexión con su marido, e igualmente por esto suponía el reverso ideológico

de la viuda de Mario, sin que ninguno de los dos aspectos, según él, revirtiera sobre sus hijos y sin que abdicara «de su entrañamiento maternal».

Pozo vino a establecer cómo en esta madre se reflejaba un tipo social del momento: Merche se mostraba de ideas más liberales que el padre, lo cual se correspondía con ciertos estudios sociológicos, según los cuales la mujer española se sentía menos tradicional que los hombres: la investigación reflejaba la existencia de solo un diecisiete por ciento de inconformistas hombres, y un veinticuatro por ciento contentos con las estructuras del momento; entre las mujeres, parecía existir un dieciséis por ciento de tradicionales, un veintitrés por ciento de inconformistas y un cincuenta y siete por ciento de acomodadas a la situación (1974: 13).

Por lo que concierne a las técnicas narrativas, después de Gimferrer varios críticos se fijaron en las dificultades sobrevenidas de su elección, y en lo bien solventadas que estaban. Casanova elogió la «suma de valores» del estilo: «rigor, efectividad, ductilidad, precisión y orden» (1974: [22]). Corbalán aplaudió la «objetividad pura a través de una simplificación expositiva, que si, por un lado, puede resultar trivializada [...] por otro presenta una sólida trama viviente, de precisos e iluminadores rasgos y detalles que elevan el tono inicial a un plano de sensibilidad extraordinaria» (1974: 3).

En concreto, la objetividad lograda por un narrador que adoptaba el punto de vista infantil, sin suplantarle nunca (Jover 1974: 23; Sordo 1974b: 15) suponía un triunfo de conciliación entre subjetividad y objetividad (Díez 1974: 105). Se estimaron logros el presentar todo un grupo social y familiar a través de solo once horas (Castro 1974: 5-6). Aunque sin mencionarlas, la consecuencia del uso de las técnicas impresionistas, basadas en el poder de la sugerencia y en lo implícito, acarreaba lo que sí vio Mercedes Romera, el darse a entender muchas más cosas de las que aparentemente se decían (1974: 39). Únicamente Joaquín Marco no valoró estas técnicas tan positivamente (1974: 51).

Varios comentaristas notaron que, gracias a esos recursos, Quico se convierte en espejo en el cual se va reflejando el vivir de los otros personajes y, más en concreto, el microcosmos familiar: «entrevemos el pasado de estas gentes que le rodean, mientras que su presente se nos hace palpable y casi intuimos su proyección futura». A través de este microcosmos quedaba representado también el macrocosmos: «Con su mirada desconcertada y su oído atento, nos va proporcionando, paso a paso, la imagen de todo un ámbito social, humano y hasta histórico» (Sordo 1974a: 1747, 1974b: 15), «los conflictos entre una generación que vivió la guerra con criterios opuestos» o «el tormento de tener que soportar hasta la desesperación todas las

relaciones ficticias, montadas sobre unos supuestos de la familia, que por lo general siempre llegan a la traición, motivados por la deformada educación e intransigencia de quien ordena y manda desde sus anacrónicas creencias» (Vélez 1975: 36).

Díez resaltó el juego de contrastes como base esencial (1974: 105). Y, por supuesto, unánime aplauso recibió el uso del diálogo por parte de Delibes y la adecuación del lenguaje a cada uno de los personajes y estratos sociales, incluso por parte de Joaquín Marco, quien fue el menos partidario de alabar el resultado y, en cambio, reconoció que la funcionalidad de ese lenguaje confería cierto interés al relato (1974: 51).

Como conclusión, de todos los reseñistas, fue justamente Marco al que menos gustó la novela, y quien menos favorablemente juzgó sus ingredientes, pues, frente a Alfaro, a quien el relato parecía una «primorosa concentración de significaciones y sensibilidades» (1974: 60), o frente a Mercedes Gómez del Manzano, según la cual el libro era muy rico desde el punto de vista psicológico del mundo íntimo del menor, «dolorido en la expresión pero optimista» (1974: 30), a él le resultaba demasiado simple y elemental, y solo consideraba espléndido su cierre, si bien reconocía algún momento de ternura y de poesía narrativa de cierto interés:

[...] las relaciones entre los personajes entrañan tal superficialidad que el mundo psicológico oculto carece de interés. [...] no pasa de ser un cuadro costumbrista, desprovisto de tensión dramática, inmóvil o casi inmóvil en el tiempo. Incluso el submundo de las criadas parece tópico, debido a la acumulación de elementos que forzosamente deben coincidir en la acción central. Es una casualidad tal vez excesiva que el novio de la Vitoria [*sic*] se despida precisamente a las cinco de la tarde, vestido de recluta, por haber sido destinado a África. El día gris del hogar se torna así pleno de pequeños acontecimientos, las andaduras necesarias que trazará el ritmo del relato: pugnas ideológicas, en las que interviene, como alelado, Pablo, el hijo mayor, que formará parte de una asociación de hijos de combatientes, escenas de mínima brutalidad física, accidentes hogareños, citas adulterinas; todo coincide para crear un clima de acción que permita rodear a Quico, el protagonista, de un mundo explicitado (Marco 1974: 51).

Delibes siempre había adoptado alguna forma de denuncia en sus novelas, decía José María Alfaro (1974: 60). Era un escritor crítico, nada conformista, y se advertía en esta obra su preocupación social (Romera 1974: 38-39). Pocos habrían de admitir, como Corbalán, que no cabía encontrar moraleja o desenlace alguno (1974: 3).

2.2. *La crítica académica*

Trabajos de mayor especificidad académica aparecieron desde muy pronto y, como era de esperar, uno de ellos se refirió a una técnica de estilo característica del autor, de modo significativo utilizada, por ejemplo, en *El camino* o en *La hoja roja*: la de la repetición oracional. Por lo demás, el resto de los estudios publicados en el mismo o en el siguiente año que la novela sobre todo procuró situarla en el conjunto de las del escritor y, por tanto, sus autores establecieron comparaciones con las anteriores. Uno de los primeros de estos trabajos había de ser el de Gonzalo Sobejano, dadas las buenas relaciones y puntual correspondencia mantenida con Delibes. Así, ya en la reedición revisada y completada de su *Novela española de nuestro tiempo*, dedicó a *El príncipe destronado* unas páginas de resumen de su argumento y de sus principales elementos, empezando por lo insólito de convertir a un niño de esta edad en protagonista de una historia, siguiendo, al hilo de las doce horas de la novela, por sus travesuras y por cómo sus padres le convierten en espectador e intermediario de sus discusiones (1975: 165, 211-217).

Edgard Pauk incorporó también un breve examen en el libro publicado este mismo año (1975), *Miguel Delibes. Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. En él, entre otras cuestiones revisadas sobre personajes principales y secundarios, señaló el tema del destronamiento de Quico como el principal de la novela (1975: 114-115), sin dejar de reconocer los que aparecían de fondo, particularmente el de la influencia de la Guerra Civil en el presente de la sociedad española. También incidió en el contraste entre el talante más progresista de Merche en esta novela frente a la Carmen Sotillo de *Cinco horas con Mario*; en la autoestima de su marido, que defiende su posición y sus ideas, y establece la conexión entre la honradez de su forma de actuar y su forma de pensar. Respecto a las técnicas empleadas, estimaba que Delibes había vuelto a técnicas más tradicionales que en novelas anteriores, aunque también estableció la adecuada relación entre el contenido y la forma (1975: 113-117, 234, 273-277).

Darío Villanueva publicó un comentario que pivotaba sobre la estructura en relación con el contenido (1977: 169-176), y Vicente Cabrera y Luis González del Valle desarrollaron las consecuencias del empleo del punto de vista en esta novela y los efectos expresivos logrados a través de las peculiaridades del lenguaje de Quico en el estilo directo, pero también en el indirecto del narrador de omnisciencia parcial (1978: 64-78). En el mismo año, Phyllis Zatlind Boring profundizó en la visión de Merche en cuanto madre ya vislumbrada por Alfaro, y sus diferencias respecto a Carmen Sotillo (1978: 79-87).

A estos estudios siguió el de Janet Díaz y Ricardo Landeira, centrado en los temas en los que Delibes había insistido una vez más, si bien con mayor agudeza y volumen de denuncia, en *El príncipe destronado* y en *Las guerras de nuestros antepasados*, en concreto el conflicto civil, la religión, las constricciones sociales que sufre el individuo y una visión del progreso no precisamente entusiasta. Estos profesores norteamericanos, aparte del trabajo comparado entre las dos novelas por lo que respecta a los temas, explicitaron en *El príncipe destronado* la equivalencia entre la disputa conyugal y la situación política del momento, así como el discernimiento que cabe advertir en la novela entre el catolicismo auténtico y las formas externas pero vacías, la moral represiva en lo sexual y, más aún, la manipulación del lenguaje religioso para fines personales o, simplemente, no religiosos, lo que solo puede servir para confundir la mente infantil. De este modo, opinaban que la religión no comparecía como una fuerza positiva, sino como instrumento de coerción (1980: 678-684). Por otro lado, distinguieron ya en el título un simbolismo bélico universal, fácilmente aplicable a la guerra fratricida española, e insistieron en la plausible conclusión de que el microcosmos de la novela reflejaba el macrocosmos social, igual que en la siguiente novela publicada, de manera que los protagonistas, más ingenuos y vulnerables que su entorno, se convertían en víctimas de este (1980: 682).

También resumieron algunas cuestiones sobre el lenguaje de Quico (Díaz y Landeira 1980: 677), pero a esta cuestión dedicó más espacio Agnes Gullón en su monografía sobre la novela experimental del autor para detallar el método de presentación de los personajes a través de su habla, y las técnicas de exposición de la mentalidad de Quico por medio de sus actos, sus reacciones, sus palabras o su forma de nombrar a los otros. Igualmente, apuntó con acierto cómo el lector asiste al desenvolvimiento de la mente del niño, sus continuos intentos de configurar la materia sensorial percibida por su vista y oído para encontrarle sentido, su recomposición de los elementos omitidos en las percepciones mediante la proyección de sus incipientes esquemas mentales. Su forma de explorar el mundo, de aprender, es coherente a lo largo de la novela con su curiosidad por aclarar el sentido de las palabras que oye, como asimismo la imitación de actos y palabras de los adultos (1980: 107, 113-118). Pocos años después, Aline Flecchia habría de centrarse de modo más específico y detallado en los niveles de lenguaje de esta novela (1984: 120-138) y, desde una perspectiva más lingüística, Miguel Ángel de la Fuente González analizaría los *verba dicendi* (1988: 69-84). En la misma línea, se estudiaron las invenciones

lingüísticas de Quico como prototipo del lenguaje infantil, de conclusiones generalizables (Nascimento 1998: 171-178).

Una interesante aportación al conocimiento del trasfondo histórico de la novela y su alcance en las generaciones siguientes lo constituye la contribución de Ramón García Mateos en su estudio del romance de ciego que la vieja cuidadora Domi canta a Juan y Quico (1985: 19-28).

Por su parte, ese tema identificado en 1974 por Umbral, Pozo Alejo y Gómez del Manzano... sobre la situación de la mujer en España a través de Merche, en contraste con Carmen Sotillo, fue el analizado por Magnólia Nascimento en un volumen sobre el particular (1999: 572-578). A su vez, Antonio Gómez Yebra se adentró en la función y el sentido que adquieren en el cuerpo de la novela y en relación con el protagonista las cuatro figuras femeninas principales (2001).

En cuanto al tema de la educación, Emilietta Panizza eligió esta novela como ejemplo de la educación social y moral en el franquismo (1981: 45-50).

En otra línea, en 2005 Adolfo de los Santos Sánchez-Barbudo sistematizó los contenidos del relato que suponían una aportación o ejemplo para el estudio de la conducta alimentaria infantil, aunque introdujo también elementos relacionados con otras dimensiones, como la consideración de que el padre espera la solicitud de su mujer cuando llega cansado (2005: 45). Quizás fue él el primero en subrayar la actitud cariñosa del padre hacia Quico (2005: 48). En síntesis, conceptuó a Quico como «observador, listo, acúsica, omnipotente, con conductas propias de adultos y de imitación, muy preocupado con la muerte y con un nivel alto de lenguaje» (2005: 48), pero con ciertos síntomas de un cuadro «depresivo-ansioso», por su aburrimiento, sus sentimientos de culpa, su agresividad y su miedo (2005: 52-54), si bien no terminó de explicitar y justificar de modo sistemático tal atribución.

Por su parte, Sally Faulkner sintetizó en unas pocas páginas el paso de la versión narrativa a la cinematográfica (2011: 279-285), tema sobre el que todavía quedan muchos aspectos por analizar con mayor extensión.

También ha llamado la atención este relato a los estudiosos encargados de las traducciones a otras lenguas, y es destacable la contribución de Pejovic en lo concerniente a las dificultades de verter al serbio las locuciones verbales de que se hacen uso en aquel (2011: 29-40).

El centenario de Delibes ha traído consigo nuevas revisiones, y puede entenderse como tal la introducción de Berna González Harbour a la última edición del relato (2020: 5-15).

3. HISTORIA DE LA NOVELA. CONCEPCIÓN, COMPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN

Ramón García Domínguez ha recopilado los pormenores esenciales de la elaboración de *El príncipe destronado*, como asimismo los avatares de su publicación. Si bien Gonzalo Sobejano (1975) señaló la semejanza entre dos de los personajes con los del cuento «El conejo», publicado en diciembre de 1963, Delibes decía haberse sumergido en la redacción de esta nueva historia como resultado de un reto, de una disputa de café con unos amigos, en torno a la edad a la que un niño podría convertirse en protagonista de una novela. Había requerido poco más de un mes, entre el 15 de marzo y el 21 de abril de 1964, habida cuenta de que podía copiar del natural algunas travesuras y anécdotas (García Domínguez 2020: 453-455).

Planteado aquel desafío, el autor aprovechó las propias circunstancias y también a los miembros de su familia, como si se tratara de actores, en la composición del mundo de Quico. Él mismo reconoció en una entrevista, pocas semanas después de imprimirse la novela, que sus hijos Adolfo y Camino habían sido tomados como base para la creación de los personajes de Quico y Cristina (Anónimo 1974: 19). Solo modificó ligeramente sus fechas de nacimiento: su sexto hijo, Adolfo, había nacido el 5 de junio de 1960 y, en el relato, la madre le informa al médico de que Quico cumple cuatro años en abril (de 1964), y luego comentan que durante dos años y medio ha sido el benjamín de la casa, hasta llegar Cristina (Delibes 1973f: 132, 134). En cambio, Adolfo y la hermana menor de la familia, Camino, solo se llevaban veinticinco meses, pues esta cumple años el 16 de julio.

Por su parte, el hijo mayor, Miguel, había nacido el 12 de febrero de 1947 y contaba, igual que Pablo, dieciséis años en diciembre de 1963, momento en que se sitúa la trama; María de los Ángeles, dada a luz el 23 de marzo de 1948, había cumplido quince. Aunque en la novela no se especifica la edad de Merche, se entiende que debe de ser algo menor que Pablo, al que pide que le explique cuestiones de geometría (Delibes 1973f: 56, 57) y al que observa con admiración en alguna secuencia de la versión cinematográfica (Mercero 1977: 27'26"-27'27"). Si de Marcos tampoco se indica con precisión la edad, por su actitud en las discusiones no parece diferir mucho de la de Merche, aunque debe de ser inferior, como la de Germán, nacido el 25 de mayo de 1949. La distancia temporal entre Marcos y Juan podría ser equivalente a la del tercero y el quinto de los hermanos Delibes, Germán y Juan (nacido este el 25 de marzo de 1956), como también la diferencia entre las fechas de nacimiento entre Juan y Quico podrían corresponderse con las habidas entre Juan y Adolfo. Por ese paralelismo, ha

sido en general la novela más del gusto de los Delibes (según conversación personal con Elisa Delibes, 11 de diciembre de 2020).

La cuarta hija del autor, Elisa, nacida el 5 de septiembre de 1950, ha comentado varias veces no aparecer en esta novela (por ejemplo, en conversación personal, el 11 de diciembre de 2020). Si es correcta la tesis planteada en este trabajo, la pretensión de reflejar las distintas generaciones convivientes en la posguerra quedaba bien lograda con los personajes elegidos, y la presencia de uno más resultaba innecesaria. Así, quizás esa falta se deba al prurito periodístico de Delibes, aplicado a su narrativa, de exponer las ideas con el menor número de palabras posible.

Por otro lado, los resultados del análisis que se ofrece a continuación permiten rechazar la idea de que Miguel Delibes simplemente pretendiera inmortalizar a su familia o retratarla, aun cuando inicialmente el motor para empezar a escribir le hubiera hecho concebirlo así. La copia del natural verificada le facilitaba concentrarse en otros objetivos novelescos. Por eso, seleccionó como materiales de trabajo, de los ejemplos que se le presentaban a la vista, aquellos juzgados más a propósito.

El propio autor se asemejaba a Pablo Infante, el padre de la novela, en haber participado en la Guerra Civil en el bando nacional y desde luego en el cariño manifiesto hacia Adolfo, travieso como Quico, pero se distanciaba en cuanto opiniones e incluso en cuanto a la edad, pues resulta poco probable que, de haber cumplido dieciséis años al poco de iniciarse la guerra, hubiera protagonizado las acciones de las que el personaje se enorgullece. Más bien, en cuanto a edad y forma de pensar, Delibes podría identificarse algo más con Mercedes.

En relación con los avatares de la edición y publicación, la Fundación de nuestro autor conserva en sus fondos cuarenta y tres cartas intercambiadas con Vergés, algunas de ellas ya publicadas en el volumen de correspondencia entre ambos (2002). Parece que el escritor, aprovechando una visita a Barcelona en los primeros días de julio del mismo año de 1964, le entregó en mano el original a Vergés, su editor de siempre (Delibes 1964b⁴), después de lo cual se quedó con la impresión de que el relato no le interesaba, según le escribió el 14 de julio, cuando parecía dispuesto a justificar que se trataba del «estudio psicológico de un niño de cuatro años

⁴ Por no haberse publicado la correspondencia completa entre autor y editor, se ha optado por referenciar las cartas ausentes en la edición por las fechas consignadas en los membretes de los manuscritos. En la bibliografía se señalan las signaturas del Archivo Miguel Delibes, donde se conservan.

y de una familia “honorable” a través de él. Empeño no fácil y que creo está resuelto». En pocas cartas se muestra Delibes tan titubeante y contradictorio: le pedía a su editor y ya amigo franqueza a la hora de decidir si dar a la imprenta el texto o no, pues había otras editoriales que estarían encantadas de hacerlo. Quizás pensó que hablar en aquellos términos agilizaría una respuesta positiva, habida cuenta de lo ocurrido en ocasiones anteriores (v. gr., Delibes y Vergés 2002: 60, 76, 98, 115, 157, 158, 160, 181, 199, 204, 214). Por no herir al editor, no hacía falta explicitar cómo podría contar, por ejemplo, con Cid, con Lumen o con Planeta, pero sí mencionar la posibilidad como advertencia. Como aún existía la obligación de la censura previa, Delibes añadía en su carta que, en caso de aceptar, podía remitir el original al agustino Miguel de la Pinta (en la calle Goya 87, de Madrid), pues confiaba en que lo sacaría intacto. Sin embargo, se aprecia cómo la falta de entusiasmo de Vergés había sumido a Delibes en la duda, pues en la posdata le rogaba que no iniciara la composición y expresaba sus temores respecto a la conveniencia de publicar el relato (Delibes 1964b).

Al cofundador de Destino, ciertamente, no le había estimulado la lectura, pero se apresuró a declarar en su contestación que cualquier libro del escritor era bueno, y aquel no quedaba por debajo del de *Las ratas* y se vendería bien. Además, sí había sabido entender, en el desenlace, la «fuerza oculta de una empresa mucho mayor». Por eso, le pedía en su carta del 17 de julio de 1964 que desechara sus complejos y volviera a autorizarle la edición del libro, pues de hecho estaba ya componiéndose, detalle con el que tal vez solo pretendía descartar la posibilidad de entregar el relato a la competencia y de garantizar su interés y confianza personal en él.

Al desánimo de Delibes quizás pudo contribuir negativamente el que sus hijos más pequeños, Adolfo y Camino, de cuatro y dos años recién cumplidos, sufrieran en los siguientes días del mismo mes de julio un accidente con aceite hirviendo. Delibes decía en carta de 26 de julio, escrita desde Valladolid, adonde habían acudido para curarlos, que su circunstancia personal había interferido en el relato y que veía la necesidad de escribir una segunda parte, en la que estallara la discrepancia matrimonial, acabaran de delinarse algunos tipos y Quico muriera, aunque le pedía opinión al respecto, por no saber si su propia desazón le dictaba tal idea. Vergés respondió enviándole el contrato. El 5 de agosto decía ya habían dado de alta a los niños y la familia se trasladó a Sedano (1964e), por lo que Vergés no pudo contactar telefónicamente con el escritor y le remitió otra carta para aprobar la intención de esa segunda novela en que estallara la tormenta anunciada y preguntarle si quería que en septiembre se llevara

a imprimir, con vistas a que saliera en Navidad (Delibes y Vergés 2002: 228). Dos días después, el escritor le pidió que demorara la publicación, e insistió en preguntarle acerca de esa segunda parte (Delibes 1964f). Una semana más tarde, corrigió a su editor e insistió en que esa no sería una segunda novela, sino una segunda parte, que podría escribir durante su estancia en Maryland o a su vuelta, aunque por el momento no podía pensar en ello, agobiado como se sentía por la situación familiar (Delibes 1964g)⁵. Pero el 5 de septiembre Delibes volvió a proponer la muerte de Quico (Delibes 1964h).

Parece que después de aquello, el asunto quedó relegado muchos años: la decisión final de viajar a Washington en septiembre, la de preparar las conferencias de allí, la sucesión de compromisos editoriales y la preocupación al comprobar cómo había quedado la cabeza de Adolfo al volver en diciembre a España⁶ sobrepasaron al escritor.

Quando, en el verano de 1973, autor y editor preveían sacar en breve *Las guerras de nuestros antepasados*, Delibes, que no se sentía del todo convencido con el resultado, pidió a Vergés más tiempo para arreglar algunas cuestiones técnicas. Seguramente entendiendo la prisa del director de Destino, por no desairar sus intereses le propuso publicar primero *El príncipe destronado*. Le animaba con el hecho de que estaba gustando en su entorno, según escribió en carta fechada el 22 de agosto (Delibes y Vergés 2002: 380). Ese entorno inconcreto sin duda se circunscribía a su mujer, Ángeles, que leía todo lo suyo, y tal vez también a sus hijos mayores, en cuyo juicio confió siempre, particularmente desde 1974. Y no resulta irrelevante el que precisamente estuviera componiendo aún la novela que se publicaría en 1975, porque muy bien pudo influir en algo a la hora de retomar *El príncipe destronado*. Realizó ligeros cambios, entre ellos el del título: la novela llevaba inicialmente el de *El fabuloso mundo de Quico V* (1964a) pero a su autor le pareció demasiado pretencioso, y escogió otro que, pensó, aludía mejor al contenido del relato, así que en el manuscrito original tachó aquel y lo substituyó por el definitivo.

Vergés acogió con alegría la propuesta: «Cada vez que veía esta novela en el cajón pensaba que le estábamos haciendo una mala pasada ya que la brusca decisión de no publicarla fue un poco precipitada. Yo creo que el

⁵ El ingreso obligado en el hospital de la Cruz Roja (Delibes 1964c) se produjo en vísperas de una estancia comprometida en la Universidad de Maryland, cuya invitación databa del 24 de diciembre de 1963 (Rand 1963).

⁶ La recuperación de Camino fue casi total. Apenas le quedó señal visible.

libro es tan bueno como muchos de los otros tuyos. En cualquier caso, te agradeceré me confirmes si quieres publicarlo ya que le [*sic*] daré en seguida a la imprenta» (1973a).

Antes de recibir esta carta, dirigió otra a su editor, el 31 de agosto, en la que se manifestaba animado para publicar el relato, que juzgaba «sencillo, pero de gran interés humano» (Delibes 1973a). Remitió una nueva copia el 8 de septiembre del mismo año, junto con una carta en la que reconocía haberse asombrado al releerlo, por encontrar en él, entre otras cosas, la validez del mundo de un niño de tres años. Proponía a continuación varios detalles de interés sobre el formato (Delibes 1973b). Vergés se había puesto manos a la obra y el día 18 acusó recibo de la copia y de las notas para la solapa, remitió al autor el tipo de letra con el que podría publicarse y le pidió que le enviase los dibujos de su hijo Adolfo, aunque dudaba de que el libro estuviera listo para salir a la venta en diciembre, como le había sugerido (Vergés 1973b). A vuelta de correo, el día 26, el escritor dio su opinión sobre el tipo de letra; sobre la cubierta, en la que quería que figurara una reproducción de un dibujo de su hijo Adolfo, que enviaba pasado a tinta china, así como insistía en la conveniencia de que estuviera disponible para los lectores durante el periodo navideño (1973c)⁷.

Las semanas previas y posteriores a la publicación de *El príncipe destronado* estuvieron cargadas de dificultades. Con el libro en las prensas, la segunda de los hijos del escritor, Ángeles, que un mes antes había sido madre por primera vez, fue arrestada junto con su marido, Luis Silió, y aunque a ella se la puso en libertad solo unas horas más tarde, Silió pasó ocho semanas en la cárcel de Carabanchel y luego se le procesó. Los Delibes removieron a todos sus contactos para ayudarle. El asunto parecía haberse resuelto ya el 27 de noviembre, aunque aún seguía detenido el 5 de diciembre, día en la que el escritor envió firmado el contrato de edición a Vergés (fechado el 23 de noviembre, 1973d), con algunas modificaciones añadidas (1973e).

Quizás no resultaron ajenos a estas circunstancias familiares, ni a las reacciones habidas tras el asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973, los conflictos en que se vería envuelta la novela antes de venderse. Impreso ya el libro, el día 26 de diciembre un informante-lector del aparato de la censura, anónimo, habría de dar una opinión con unos rasgos for-

⁷ Delibes nunca ejecutó la idea surgida tras releer el relato en aquel 1973, respecto a que *El príncipe destronado* conformara el primer episodio de «Las cuatro estaciones».

males y ortográficos, por otra parte, que hablan por sí mismos. Se juzgaba obsesiva la presencia del «sexo» (se refería al órgano sexual masculino), y se señalaban al respecto las páginas 22, 60, 61 y 79, pasajes de las ediciones de Destino en que Quico formula preguntas sobre el «pito» primero a su madre, luego a su padre y más tarde a su hermano Juan. Igualmente, se estimaban «tendenciosas» las alusiones a «nuestra guerra» en las páginas 68 y 70, pronunciadas en la comida que va a ser objeto de nuestro estudio, y antimilitarista una expresión de la página 104, a saber, «¡Qué jodío chico! No piensa más que en matar, parece un general».

Los reparos no parecían suficientes para denegar la venta de la novela, pero el lector sugirió proceder a la fórmula del silencio administrativo (Anónimo 1973). Es bien sabido que tal fórmula había equivalido a una denegación cuando la censura previa era obligatoria. Pero en los nuevos tiempos de la «autocensura» se responsabilizaban las propias editoriales, dadas las posibilidades de retirar las tiradas de la venta una vez realizada la distribución, aparte de las amenazas de multa siempre en el aire.

En una entrevista con Meseguer un año después de publicarse, Delibes desveló cierto detalle: a Ricardo de la Cierva (1926-2015), no le había gustado el título, y había dicho que «[e]ste libro, empezando por el título y siguiendo por otras muchas cosas, es impublicable». Vergés le había contestado que ya estaba editado y no había pasado censura previa (véase Meseguer 1974: 21). No cabe concluir que el anónimo informante-lector fuera el propio director general de Cultura Popular y presidente del Instituto Nacional del Libro Español⁸, y solo se sabe de cierto, según el mismo Delibes, que tras arduas conversaciones las autoridades se avinieron a respetar el título y la discusión sobre la guerra que mantienen los padres en presencia del niño. Lo que de ningún modo se admitió, a pesar de las protestas de Vergés, fue la comparación establecida por Femio entre Quico y un general, y que hoy puede leerse en el informe citado en el párrafo anterior.

Aunque el libro estaba ya en manos de los distribuidores, como todavía no había llegado a las librerías, solo se recogió la edición y no se secuestró, ni se vieron sometidos a juicio editor y novelista (Delibes y Sobejano 2014:

⁸ Ricardo de la Cierva ostentaba el primero de tales cargos desde solo tres meses antes (Franco 1973: 19493) y, paradójicamente, a finales de octubre de 1974, esto es, poco antes de realizarse la entrevista, había dimitido en señal de solidaridad con Pío Cabanillas, cuando este fue destituido por Carlos Arias Navarro. La publicación de su cese en el BOE como presidente del Instituto del Libro se verificaría después (Sánchez-Ventura 1974: 1593).

103). En resumidas cuentas, si Vergés había anunciado a Delibes que la novela habría de venderse a doscientas pesetas porque el incremento de los costes y el quince por ciento que percibía el autor así lo exigían, tales costes habrían de dispararse por la obligación de modificar la página 104. Ante la negativa de los operarios a ocuparse del cambio, esta tarea la realizó, según Vergés, una buena señora que aceptó llevarse a su casa los diez mil ejemplares e ir sustituyendo en ellos la página en cuestión por la nueva, pacientemente, ejemplar por ejemplar. Así, hasta avanzado el mes de enero no pudo concluir el trabajo (Vergés 1974a). En la respuesta de Delibes a su editor, anotó que quizás viendo lo ocurrido habría que hacer pasar los siguientes libros por la censura previa (Delibes 1974a), aunque desde 1966, sin embargo, como es bien sabido, no era obligatoria⁹.

Con todo, la novela inmediatamente empezó a proporcionar alegrías a autor y editor: el 2 de febrero Delibes estaba muy contento con la acogida recibida, tanto en la revista *Triunfo* (revista cultural ajena a los dictados del régimen y con frecuencia en oposición con él), como por parte de Francisco Umbral (1974b). En la misma fecha, Rafael Lapesa escribió una carta a Delibes en la que elogió el experimento narrativo y, quizás por primera vez, alguien se refirió a esa «guerra de papá», que acabaría dando título a la adaptación cinematográfica y que, en sus palabras, todavía envenenaba la vida familiar (Lapesa 1974).

La recepción, aún no contabilizable en ventas el día 4 de febrero (Vergés 1974c), quedaría clara en seguida, pues a primeros del mes siguiente Vergés ya pensaba en una segunda edición de, por lo menos, tres mil o tres mil quinientos ejemplares, según el cupo disponible (Vergés 1974d). Por su parte, Meseguer se haría eco de que en seis meses se habían vendido veinte mil (1974: 20). El ascenso de las remuneraciones anuales alcanzadas por Delibes tendría que ver con el éxito asombroso de esta obra (Vergés 1975a), un éxito que al editor se le hacía incomprensible todavía el 19 de septiembre de 1975, y por el que reconocía la necesidad de ser más humilde (Vergés 1975b).

La Fundación del escritor conserva una serie de misivas de distintos críticos, académicos y profesores universitarios, todas ellas elogiosas, como cabía esperar: «No se sabe qué admirar más, si la exactitud de la observa-

⁹ Sobre los efectos económicos de no haber pasado censura previa y las consecuencias de haber de arreglar esa última página mencionada (la 104) escribió Vergés a Delibes el día 24 de enero de 1974 y el 25 de enero el autor en otra carta también se refirió al particular.

ción, la capacidad para edificar un mundo en torno a un punto que parece débil e insignificante, o tu acreditada y prodigiosa capacidad idiomática», decía Lázaro Carreter (1974). Los tres ingredientes, sin duda, conforman en cierta medida aciertos en la novela, si bien más que construcción de un mundo parece revelarse este a través del intermediario infantil y sin conciencia de su protagonista. Por su parte, Jiménez Lozano encontró muy bien reflejados los modos de las distintas generaciones y las opiniones opuestas respecto a la Guerra Civil. Aunque reconocía que las técnicas le importaban menos, y solo se justificaban por el resultado, también entendía que en esta novela no sobraba nada (1974).

La historia de las ediciones y de los emolumentos cobrados por los derechos de esta novela constituiría en sí misma un curioso estudio, y la de su versión cinematográfica al frente de Antonio Mercero no lo sería menos (García Domínguez 2020: 531-535). Baste con unas pocas notas extraídas de la correspondencia del escritor: el 28 de agosto de 1977, se mostraba satisfecho ante Vergés del prodigio de expresividad que era el niño elegido por el director para dar vida a Quico, y pensaba en un relanzamiento de la novela a este propósito, porque, además, la película había sido seleccionada para representar a España en el festival de San Sebastián, así que se haría una nueva edición de veinte mil ejemplares (1974b). El 12 de septiembre, en efecto, se presentaría, y en octubre estaría en todos los cines de España (1974c). El 28 de noviembre, con motivo de haber estado en Barcelona para operar nuevamente a su hijo Adolfo de los problemas capilares que arrastraba desde que se quemara en 1964, Delibes escribió que había podido observar con satisfacción que la cola para entrar a ver la película daba la vuelta a la manzana, pese a llevar ya dos meses en la cartelera, y el éxito pervivía en 1979, según se lee en otra carta (1979).

4. PABLO INFANTE Y SUS RELACIONES FAMILIARES, COMO MICROCOSMOS DEL MACROCOSMOS SOCIAL ESPAÑOL

El padre de Quico ha sido uno de los personajes más mencionados en los estudios alusivos a esta novela, tanto por su participación en el bando nacional durante la guerra, de lo que sigue enorgulleciéndose, por estimar que aquella fue «una causa santa», como por su ideología, de índole semejante a la de la protagonista de *Cinco horas con Mario*, y también por la confrontación con su mujer (Pauk 1975: 234; Díaz y Landeira 1980: 678). De interés son dos apuntes de Santos Sánchez-Barbudo sobre cómo espera

que se le atiende cuando vuelve cansado de trabajar, o su actitud cariñosa con Quico (2005: 45, 48).

Faltan, sin embargo, análisis más exhaustivos sobre el conjunto de aspectos que le confieren auténtica humanidad, aquellos por los que el autor, en unas breves páginas, supo elevarlo por encima de una simple caracterización tipológica y prototípica, o logró sortear el maniqueísmo de ofrecer solo puntos negativos en él como representante de un grupo social o como símbolo de una instancia del poder, por mucha tendencia que hubiera en él a la caricatura, según se recoge en el capítulo de este volumen firmado por la profesora Freire. Tampoco se ha examinado con suficiente pormenor la técnica con que aparece retratado en sus relaciones con los otros miembros de la familia, ni las diferencias entre el personaje novelesco y el cinematográfico.

En términos semióticos, Delibes acierta plenamente en la síntesis obtenida a partir de la configuración sintáctica de las escenas, gracias a las cuales el personaje cuenta con ocasiones suficientes, pese a su esquematismo y brevedad, para mostrar lo esencial de su biografía, su mentalidad, sus principios ideológicos y su «universo del discurso», así como la imagen que tiene de sí mismo y de los demás, sus expectativas y sus frustraciones. Todo queda patente, además, de modo externo, a través de las relaciones verbales y no verbales con cada uno de los miembros de la familia, sin acceso alguno a la conciencia del personaje, lo que supone una dificultad técnica añadida y resuelta con acierto. Cuando salga de la casa después de comer para volver a su trabajo, el lector de la novela y el espectador de la película habrán obtenido sendas imágenes, en cierta medida coincidentes, aunque también disímiles en algunos puntos.

4.1. Retrato visual de Pablo Infante

El narrador evita el recurso clásico de pergeñar una descripción física para procurar una imagen visual completa de Pablo y, de acuerdo con la práctica impresionista, pero también con la del naturalismo literario, no va más allá de una barba que pincha a Quico, unas aletillas de la nariz que se mueven como consecuencia del enfado o una voz que si parecía «en un principio reservadamente autoritaria, era ahora dura y contundente como la de un general» (Delibes 1973f: 60), y que, como puede observarse, se refiere más a la entonación que a su timbre. Respecto a su indumentaria, se menciona un abrigo y un sombrero que el personaje se quita después de saludar a Quico y se pone cuando se marcha a trabajar después de la comi-

da (Delibes 1973f: 58, 76). Uno y otro no se presentan en la adaptación cinematográfica, quizás porque el cambio en la moda había desterrado del todo el sombrero y se había modificado sensiblemente el corte de los abrigos, y sin duda se pretendía situar la acción en un momento más cercano al espectador. Facilitó esta eliminación el cambio de fecha de desarrollo de los sucesos, pues en la novela ocurren el martes 3 de diciembre de 1963 y en la película se sitúan un día cualquiera de marzo de 1964 (Mercero 1977: 1'53").

Otros aspectos de la fisonomía del personaje silenciados en la novela se precisan en la versión cinematográfica merced al actor y el modo de caracterizarlo, y contribuyen también a crear una imagen de padre de familia reconocible en la época. La elección de un Héctor Alterio de barba afeitada y pequeño bigote muy habitual en los años cuarenta, similar al que se aprecia en el general Francisco Franco en las fotografías de esos años, servía para relacionarlos en la imaginación del espectador. Igualmente, en algunos fotogramas durante el almuerzo, el actor en sus evocaciones de la guerra y de su situación laboral eleva la mirada y el rostro (Mercero 1977: 35'45"-35'49"), en un tipo de pose muy característica de retratos de fascistas, como algunos del propio duce o de Ramiro Ledesma Ramos, por poner algunos ejemplos.

En la novela, no se especifica otro atuendo del padre, pero en la adaptación audiovisual el actor llega a la casa vestido con un traje gris de lana que parece de mezclilla, cuyos listones de gris más oscuro lo distancian del propio de un uniforme, pero aun así se entendía como símbolo de autoridad y de formalidad, y asimismo en la época se asociaba con determinados empleos y ocupaciones de cierto rango o consideración social. Acude al comedor sin quitarse ni la chaqueta, ni la corbata, detalle que se silencia en la novela, pero en la versión audiovisual contribuye a sugerir que mantiene en su familia el mismo rol de autoridad ejercido fuera de ella.

Tal formalidad, con todo, podría guardar correspondencia con el buen uso de los cubiertos en el relato. Pese a esto, en la novela tal forma de comer no supone señal de autoridad o de formalidad, sino solo un síntoma de la buena educación adquirida, cuando el narrador especifica que «Papá mondaba delicadamente una naranja auxiliándose del tenedor y del cuchillo, sin tocarla con un dedo» (Delibes 1973f: 67). En la versión cinematográfica no se ve su modo de comer el postre, pero sí, por ejemplo, puede apreciarse cómo sujeta adecuadamente la botella para servirse el vino, no tomándola por el cuello, sino por su parte más ancha (Mercero 1977: 30'57"-31'59").

4.2. *Las relaciones manifiestas entre Pablo Infante y su familia*

Miguel Delibes no especificó en qué orden se colocaban los personajes durante el almuerzo alrededor de la mesa. Solo cabe entender que al lado de la madre, no se sabe si a su derecha o a su izquierda, se encuentra Quico, puesto que ella se encarga de darle de comer y le amenaza repetidamente con coscorriones.

En la versión cinematográfica, la organización de los comensales no podía quedar en blanco. Había que tomar una determinación al respecto, y se optó porque marido y mujer ocuparan las cabeceras más estrechas de una mesa rectangular, de acuerdo con una disposición inglesa que se convierte en simbólica, por el enfrentamiento que protagonizan.

El director sentó al resto de la familia según el grado de cercanía emocional respecto a uno u otro progenitor, y no conforme a normas de etiqueta, de manera que las posiciones suponen señales intencionales. Así, a la derecha del padre no se ve a su hija mayor, como indicaría el protocolo inglés esbozado tanto por el uso de las cabeceras como por la formalidad que preside el vestuario de los padres: con el traje del padre se corresponde una falda gris azulada con chaleco de tejido similar aunque algo más claro en la madre, y una elegante blusa blanca vaporosa y con caída, aunque también opaca, y con lazada al cuello. Por su parte, el uniforme de doncella de Vítora para servir la mesa, distinto del usado para otras tareas domésticas, incide en la misma formalidad, aunque pareció procurarse una imagen más espontánea eliminando en ella el uso de guantes y cofia.

Marcos y Juan, para quienes su padre sigue siendo un héroe, arrebatan los puestos de honor a su hermana, mientras que ella se encuentra en el lugar más desairado, el del medio, y ni siquiera entre los dos hermanos más cercanos a ella en edad, sino entre los dos más pequeños. Tampoco el hijo mayor se sienta a la derecha de su madre, sino a su izquierda: el lugar de honor protocolariamente hablando lo ocupa Quico, aunque si la razón es poder darle de comer y siendo diestra y no zurda la madre, más adecuado sería colocarle en el otro lado. Pero igualmente, esta posición puede constituir también una señal de que los puestos reproducen afectos.

4.2.1. La relación de Pablo Infante con su hijo pequeño Quico

La primera aparición de Pablo Infante en la novela no puede sino resultar favorable: del hecho de que su hijo pequeño salga corriendo a abrirle la puerta y le hable con espontaneidad cabe inferir la relación de afecto y

confianza que fluye entre ambos. En esta relación entre Pablo y Quico, se ostentan unos principios que se trasladan también al terreno educativo, de los que el padre apenas se aparta y de los que se diseminan los ejemplos a lo largo del relativamente breve pasaje en que el cabeza de familia se encuentra en la casa, esto es, aproximadamente una hora del día de Quico y apenas un diez por ciento del total del relato.

Pablo, según entra por la puerta y antes de que Quico pueda reaccionar y saludarle como le ha dicho Vítora que haga, le levanta por las axilas y le besa aún con el abrigo puesto. En la versión cinematográfica, el niño sí acierta a decirle, mientras se acerca corriendo: «Hola, Papá, hoy no me he hecho pis en la cama», mientras el cabeza de familia, que llega sin abrigo, deja la cartera en un aparador y le alza hasta su altura. Este gesto resulta coherente con la pregunta que le hace: «¿Qué dice el hombre?» (Delibes 1973f: 58; Mercero 1977: 29'02"-29'08"). El padre no se agacha hasta la altura de Quico para hablarle, sino que le levanta a él para mirarse ambos frente a frente. De modo análogo, en ese momento no se dirige a él exactamente como a un niño, sino conforme a lo que será, un hombre. Su estilo de educación presenta en este pasaje una de sus marcas, consistente en impulsar al niño hacia la madurez tirando de él hacia el futuro.

A continuación, señala el narrador, Pablo «finge» interesarse por lo que le cuenta Quico, aunque no insiste en preguntarle detalles ni le da mayor importancia, e incluso solventa la verborrea del niño cortésmente pero al mismo tiempo de modo cortante: «Son tantas noticias juntas que no me das tiempo de digerirlas» (Delibes 1973f: 59; Mercero 1977: 29'17"), tras lo cual parece quedar implicado un «No me cuentes más cosas, que no puedo con ellas (o, en realidad, no me importan)», cosa que parece entender Quico, porque se calla. En la versión audiovisual, el actor añade a esta frase una risita y unas cosquillas al niño, aún en sus brazos, adecuadas para aminorar la carga negativa de la réplica: proporcionan la imagen de un padre afectuoso, al tiempo que indican cómo ese afecto se distancia del mimo por no llevar aparejado el prestar atención a menudencias. Así, el padre enseña al niño a inhibirse y no repetirlas en ocasiones sucesivas.

Actitud diferente en cuanto a la manera de tratar y, por tanto, educar a su hijo manifiesta Pablo, aparentemente, cuando entra en el baño y, tras él, Quico quiere enterarse por sí mismo de si es correcta la hipótesis generada aquella mañana respecto a la diferencia entre niños y niñas, y entre niños y adultos varones. Entonces, la excusa del padre para no satisfacer su curiosidad se resume en «Eso no se mira, ¿sabes?» y «Eso no les importa a los niños» (Delibes 1973f: 61; Mercero 1977: 30'00"-30'05"). En este mo-

mento, Pablo mira a su hijo desde arriba, desde su propia altura, y le trata como a niño que es. Emplea, además, fórmulas impersonales e indirectas, que sirven para hacer saber principios generales, no particulares, y por tanto no destinados a Quico en exclusiva. Así pues, en todo lo relacionado con la cuestión sexual, el padre adopta la postura tradicionalmente empleada en España, la de la ocultación en todas las épocas de la vida y la de evitar el interés por el asunto durante la infancia, como pueden acreditar cuantos vivían antes de la transición democrática (por ejemplo, véanse los recuerdos de Isabel García Lorca 2002: 120). Por eso, Pablo se asombra de la réplica de Quico, cuando le asegura haber oído a su madre decir que «tú no tienes pito», y no recrimina a su mujer por la frase en sí (que en el siglo XXI, en nuestra cultura, adquiere un sentido completamente distinto), sino por el hecho de mencionar siquiera el tema, como dejando claro que eso queda fuera del guion establecido.

En dos ocasiones más el padre hallará motivo de confrontación respecto a la manera de conducirse su mujer con Quico. También en estos casos, Pablo parece ajustarse al criterio de tratar al niño más de acuerdo con lo que será que con lo que es en ese momento: los adultos calibran libre y autónomamente la conveniencia de comer o no, y el padre es partidario de depositar la misma confianza en el niño; de modo semejante, también juzga adecuado dejarle libertad para servirse de una mano o de otra en las actividades que haya de realizar. Por eso aconseja y recrimina a su mujer cuando ella se queja al respecto: «Déjale, qué manía de forzarle, cuando sienta hambre, ya lo pedirá» (Delibes 1973f: 63; Mercero 1977: 32'01"), y evoca una máxima de su propio padre: «Mi pobre padre decía que el zurdo tiene más corazón que el diestro, pero los diestros les corrigen porque no consienten que nadie tenga más corazón que ellos. Eso decía» (Delibes 1973f: 66; Mercero 1977: 33'56"-34'05").

Por otra parte, en cuestiones no sexuales, Pablo no parece preocuparse en absoluto por hablar con comedimiento delante de sus hijos, ni siquiera ante Quico, ni por edulcorar unas opiniones sobre materias cuyo sentido puede confundir a personas aún poco formadas. Ni siquiera parece procurar dominar su temperamento. Por el contrario, exhibe sus ideas tal cual las cree, sin matices, lo que significa, nuevamente, tratarles como a adultos, y, asimismo se comporta según le dicta su emotividad. En esta cuestión se presenta una enorme divergencia entre los cónyuges, pues Mercedes, su mujer, manifiesta mayor cuidado por tratar a cada hijo conforme a sus años. Así, si su marido reprueba que obligue a comer a Quico o intente corregirle su zurdera, ella, por su parte, le reconviene indirectamente, y

contesta al reproche de antes de comer en una forma de desquite, con un «en esta casa son muchos los que dicen cosas inconvenientes. Luego nos extrañamos de que los niños hablen lo que no deben» (Delibes 1973f: 72; Mercero 1977: 37'46"-37'50") como añadido a la réplica dada respecto a la anécdota del «pito», sobre que si cerrara la puerta del baño, su hijo no podría entrar a averiguar qué hay (Delibes 1973f: 61; Mercero 1977: 30'17"-30'21"). Esto, desde luego, que a la propia Merche se le ve poner en práctica (Delibes 1973f: 57; Mercero 1977: 28'27"-28'39"), significa también advertir que si se tiene la intención de mantener oculto todo lo referente a la sexualidad, deben también ponerse todos los medios.

Solo al final del pasaje Pablo sí se agacha para hablar a Quico. Antes de salir para volver al trabajo, se detiene al verle llegar hasta él y le indica: «Ve y dile a tu madre que se vaya a freír puñetas. Hazme este favor, hijito» (Delibes 1973f: 76).

Se ofrecen, por tanto, indicios de tres intenciones comunicativas distintas: cuando aúpa a Quico, le pide información, procura una comunicación por parte de él; cuando le mira desde arriba, formula reglas generales, y cuando se abaja hasta la altura del niño, pretende transmitirle con claridad un mensaje para que sea capaz de asimilarlo y repetirlo. Tales posturas se corresponden bien con las actitudes y principios ostentados y manifestados por el señor Infante verbalmente entre las dos y las tres de la tarde y suponen, por tanto, aciertos por parte del autor.

En la versión cinematográfica, el trato que se percibe en la relación de Pablo con Quico ofrece el lado más simpático del personaje: se añaden respecto a los presentes en la novela varios detalles cariñosos hacia él, como cuando, tomando el café, deja la tacita en el plato para levantarle con cuidado y cambiarle de sitio (1977: 38'10"), y cuando se acucilla y le toma por los bracitos al despedirse con un beso dulce y tierno que no aparece en la novela.

Pablo parece reservar para Quico lo mejor de sí. A él le dedica la mayor consideración durante su tiempo en la casa, e indulgencia en todo lo que no choca frontalmente con alguna norma entendida como superior. En cambio, su mujer le exaspera.

4.2.2. La relación marital

Tras la discusión conyugal, en la novela el niño nota demudado el rostro de su padre cuando se vuelve a él después de ponerse el abrigo y el sombrero antes de irse a trabajar, y no se indica que le bese tras el encargo,

sino que la situación se resuelve con la violencia del portazo cuando sale definitivamente, y que suena «como el estallido de un cañón» (Delibes 1973f: 76). En la versión cinematográfica, en la lentitud con que Héctor Alterio habla a Quico, en el modo de detenerse, en el modo de contener su ira y volver a cerrar con cuidado la puerta que ya había abierto para irse, para luego acuclillarse y pronunciar con estudiada lentitud la consigna, sin olvidarse de besar cariñosamente a Quico (Mercero 1977: 40'15"-40'25"), sí demuestra un autocontrol del que parecía incapaz en los estallidos anteriores, particularmente en aquel con que concluye la comida, «el plato que arrojó Papá por encima de su cabeza planeaba ya hacia el salón...» (Delibes 1973f: 70).

En la adaptación, también en este caso, la violencia queda aminorada al mostrar solo el rostro asustado de Mercedes en un plano medio y, en los siguientes fotogramas de la cámara en su recorrido a un plano más largo y general partiendo de ella, el resultado de haber tirado la servilleta en la mesa y de haberse vertido el vino de su copa, detalle este que solo se aprecia cuando la cámara pasa al plano largo de la mesa completa después de solo cinco segundos, con lo cual quizás ni siquiera podrían verse veintiocho fotogramas con tal resultado, aparte de que la atención del espectador puede no concentrarse en el detalle de la parte del mantel ocupada anteriormente por Pablo, sino en los integrantes de la familia aún sentados a la mesa (Mercero 1977: 36'50"-36'55"). Esa merma en los arrebatos de furia de Pablo muy probablemente tenga que ver con la indicación de las normas censorias, que siguieron funcionando hasta 1978, esto es, hasta un año después de estrenarse esta película. Según la norma duodécima, se prohibirían las escenas de brutalidad y, según la vigesimoquinta, dedicada al cine para menores, se admitirían las escenas de violencia con tal de que el tratamiento no fuera demasiado realista, detallado o cercano en época o lugar al espectador (Fraga Iribarne 1963: 3929-3930).

En cuanto a la cólera de Pablo, procede de que, en una hora escasa, advierte varios síntomas de que su mujer, Merche, no se comporta como él cree que debería: aparte de descubrir indicios de que no educa a los hijos conforme está previsto o como él considera adecuado, obtiene pruebas de que no le apoya a él en la transmisión de sus valores e ideas esenciales, e incluso le cabe sospechar que les inculca otros distintos; también se siente poco respetado por no notar en ella admiración alguna hacia sus acciones en una guerra en la que habría podido morir, como tampoco advierte suficiente estima por el esfuerzo con que él contribuye a la subsistencia familiar. Servirle un *whisky* cuando lo pide u ocuparse con la ayuda del servicio

de la organización de la casa y de que la comida esté a punto cuando él llegue no basta para salvar la distancia entre su imagen de una esposa ideal y la de la mujer real con la que está casado.

Como se mencionó anteriormente, Pablo se extraña de lo que cree que su mujer le ha dicho a Quico: «¿Qué tonterías le dices al niño de si yo tengo pito o no tengo pito?», porque eso no se ajusta a la consigna de «ocultación» antes citada, y de ahí que siga reprendiendo indirectamente a su mujer, como hablando consigo mismo: «Mira qué cosas se le va a ocurrir decir al niño. Habrase visto disparate semejante» (Delibes 1973f: 61), y aún sigue dándole vueltas al sentarse a la mesa en la versión cinematográfica, donde el actor añade: «No me cabe en la cabeza; no lo comprendo, la verdad» (Mercero 1977: 30'33").

En esa vuelta a casa, este es el primer detalle que le contraría de Mercedes. Tal vez si no se hubiera producido durante la comida ninguna discrepancia más, habría mantenido una calma que parecía venir buscando a casa, pues según el narrador se arrellana en un sillón antes de comer, con un *whisky* y un *glace* (hielo). Pero el segundo y el tercer motivo de discordia aparecen casi inmediatamente, a propósito del comentario de Marcos sobre el avión derribado y la pregunta de corroboración sobre cómo quedan las víctimas de las bombas atómicas. La conversación entre los varones de la familia gira en torno a un tema de actualidad y de interés informativo. En ella comparten sus respectivos conocimientos, pero Mercedes les interrumpe y propone otro tema. El engarce de las conversaciones permite conocer dimensiones nuevas de los personajes distintas de las observadas hasta ese momento.

En la novela, Pablo Infante adopta una postura algo diferente de la que se verá luego en la versión cinematográfica cuando sus hijos le invitan a intervenir a propósito de los cadáveres víctimas de las bombas atómicas: «Marcos adujo que no, que como de esponja, y buscó la corroboración de Papá y Papá dijo que tenía entendido que más bien como de piedra pómez» (Delibes 1973f: 62). Aunque la intermediación del narrador y el estilo indirecto impiden precisar el conjunto de elementos que confieren una actitud concreta, las expresiones «tener entendido» y «más bien» apuntan hacia cierta postura dubitativa y asimismo hacia cierta restricción mental para presentarse como autoridad en el caso, papel que le había conferido su hijo Marcos. Con sus palabras, en las que queda reflejada una doble duda a través de las expresiones «tener entendido» y «más bien como», el padre demuestra preferir reconocer la verdad, aunque eso suponga dejar en evidencia los límites de su cultura, y no simular convicción por intentar

mantener ante su familia una imagen de experto en temas bélicos. De esto puede inferirse tanto modestia como honradez intelectual de fondo.

Por el contrario, Héctor Alterio adopta un aire y tono de suficiencia cuando sonrío con indudable gesto de satisfacción ante la pregunta de Marcos y ante su propia respuesta, con la cual zanja la cuestión como juez que dirime un asunto para, a continuación, mandar al hijo menor que le pase el pan (Mercero 1977: 30'55"-31'01"), detalle que no aparece en la novela y que contribuye en la creación de esa imagen de arrogancia y engreimiento, como también la manera en que el actor levanta repetidamente la barbilla al hablar (Mercero 1977: 34'05"-40'25"). Como alguien cuya competencia en la materia supera a la de cualquier otro, frente a las consideraciones que sus hijos han oído a sus profesores, él dictamina: «Sí, han oído campanas», y seguidamente aclara, después de rascarse la ceja derecha, lo que supone una rectificación de las enseñanzas colegiales: «En realidad, las víctimas de las bombas atómicas se convierten en algo parecido a la piedra pómez», frase que concluye con una amplia sonrisa de labios cerrados mientras se sirve una copa de vino (Mercero 1977: 30'34"-30'41").

Es entonces cuando su mujer interviene «muy seriamente» para afejar el tema de conversación con una pregunta retórica, de nuevo expuesta por el narrador en estilo indirecto: «si no podían cambiar de conversación» (Delibes 1973f: 62), a lo que en la versión cinematográfica añade «¡Qué barbaridad!» (Mercero 1977: 31'05"), como si le resultara pesado por excesivo el tiempo dedicado a aquello. El asunto, sin embargo, se entiende como de sumo interés para el padre, por su conexión con las guerras y, en general, con la situación mundial. De este modo, la madre no solo ostenta unos intereses opuestos a los de su marido —de lo cual este puede deducir que también influirá en el ánimo de sus hijos de manera diversa—, sino que con sus palabras puede hacerle sentirse a Pablo desautorizado por ella en cierta medida.

Vienen a añadirse numerosas inferencias a partir del tema que Merche propone en sustitución del de las bombas: de un asunto de alcance internacional, ella pasa a algo anecdótico, como es el de una boda de personas sin gran trascendencia social. Por añadidura, se trata de un casamiento desacertado a juicio de Pablo, según cabe inferir de su pregunta retórica, «¿Con ese pelagatos?», en que se vale de una expresión de connotaciones negativas cuya atribución no parece entender ella, «que por qué pelagatos». Pablo responde con una frase hecha muy usada en la época, «no tiene oficio, ni beneficio» (Delibes 1973f: 62), lo cual supone censurar el enlace con un novio carente no solo de trabajo, sino incluso de formación para trabajar, y además de dinero heredado que compense esas otras faltas.

De este modo, se observa cómo Pablo parte de un presupuesto implícito que formaba parte del imaginario colectivo y de los valores transmitidos por el régimen franquista referentes a la laboriosidad masculina, según los cuales solo si un hombre contaba con medios para mantener a la futura familia merecía consideración a la hora de pretender contraer nupcias, pues en gran parte en ello estribaba su autoridad (véase Agulló Díaz 1999: 251). En la versión cinematográfica, Héctor Alterio prolonga su intervención con un repetido cabeceo afirmativo, como si previera aquella situación o entendiera algo más allá de ella (Mercero 1977: 31'11"-31'20"). Por otra parte, los guionistas «corrigieron» en cierta medida al autor, pues es Quico quien pregunta «¿Qué es pelagatos?», como si les hubiera parecido injustificada la extrañeza de Merche, por conocer al novio y su situación económica.

No obstante, la réplica de esta, «se quieren y ya es bastante», constituye suficiente motivo para ofender o herir a su marido: el amor que enarbola como fundamento esencial e incluso suficiente en el matrimonio significa minusvalorar o al menos situar en segundo término el esfuerzo por satisfacer las necesidades pecuniarias anejas a toda familia. En consecuencia, también implica subestimar los afanes de Pablo e incluso arrojarle a la cara que su propia situación conyugal se encuentra por debajo de la de los novios: se sobreentiende que ambos, Pablo y Merche, son conscientes de cómo el amor entre ellos ha ido rebajándose con el paso de los años y con las diferencias en el sentir y en el pensar.

Además, esta postura por parte de Mercedes podrá influir en los hijos, por presentarles como admisibles una concepción del matrimonio y del rol masculino que Pablo juzga erróneos, y por proyectar sobre ellos una imagen de cabeza de familia que no solo le parece degradada, sino que serviría para rebajar la de él mismo ante los demás.

Quizás por eso el padre, en la novela, reflexiona unos segundos antes de volver a intervenir. De lo dicho por su mujer, fácilmente colige que esta piensa igual que Dora Diosdado, la novia. Y, dando un salto mayor, infiere que muchas mujeres opinarán con la misma falta de previsión y de realismo. Más aún, quizás se agolpan en sus recuerdos otras situaciones de índole similar en algún sentido, y la conclusión oída de labios de su padre al respecto. Pablo renuncia a explicar lo insensato de creer que con el amor basta para fundar una familia. Su espíritu combativo, al sentirse atacado o insultado, le sugiere como táctica un contraataque que no por indirecto, aparentemente orientado a la novia y, además, atribuido a otra persona, deja de captar Merche, cuando amplía el campo de la pretendida diana con la generalización implícita:

Papá permaneció unos segundos como expectante y al cabo dijo:

—Ya sabes lo que decía mi pobre padre.

—¿Qué? —dijo mamá.

—Mi pobre padre decía que las mujeres son como las gallinas, que les echas maíz y se van a picar a la mierda (Delibes 1973f: 62).

En la versión cinematográfica, el padre añade «y tenía mucha razón» a su preludio, con lo cual generaliza la opinión del abuelo y se convierte también en responsable del chiste sexista, habida cuenta, además, de que el actor deja un momento de comer y hace girar su alianza de casado (Mercero 1977: 31'24"-31'35").

En el relato, «los niños» lo secundan con sus carcajadas. No se indica si el padre participa de la hilaridad, pero en la adaptación la risa irrumpe sin poder controlarla y le impide pronunciar con total nitidez la última palabra. Esto claramente supone un incentivo o un ejemplo respecto a la reacción esperable por parte de quienes le escuchan. En la adaptación, sí queda claro quiénes se ríen: Agustín Navarro, en su papel de Marcos, lo hace con notorio entusiasmo, y su cuerpo incluso da un pequeño salto en la silla, como celebrando lo ocurrente o inesperado del chiste. A Eugenio Chacón (Juan) se le ve reír en un plano medio, mientras su hermana, a su lado, mira en una y otra dirección sin compartir el regocijo. Por su parte, el hijo mayor, Pablo, apenas sonrío con cierto apuro o compromiso. Finalmente, cuando los demás se han callado, se oye la risa extemporánea de Quico, indicativa de no haber comprendido el sentido de la frase (Mercero 1977: 31'35"-31'43"). Luego demostrará que ha percibido cómo a continuación de la palabra «mierda» se han producido las carcajadas, de modo que procura concitar también él la atención pronunciándola (Delibes 1973f: 64).

No cabe colegir de esas risas si suponen una reacción a lo inesperado del símil o una forma de convenir con la idea transmitida, pero en cualquier caso trae consigo una reprobación no ya de la postura de Merche adoptada respecto al tema de la boda, sino de cualquier idea proveniente de ella, como mujer que es, y de sus gustos y preferencias. Pablo se ha vengado: si se sintió desautorizado o minusvalorado por su mujer, ha encontrado el modo de desautorizarla más aún, y no solo a ella, sino a todas las mujeres, por el hecho de serlo; y si lamentó el giro de la conversación, desde las armas de guerra hacia las bodas, se ha desquitado también, como si la situación trajera consigo la conclusión de que «les ponemos a las mujeres en la mesa el maíz del conocimiento y se van a picar a las tonterías e insulseces».

Pablo se alza con la victoria en esta primera disputa, pues su mujer «frunció la frente y se le vio muy bien lo azul de los párpados entre los limones...» (Delibes 1973f: 62), para, a continuación, desviar su atención hacia Quico, en quien acaba descargando el enojo generado por el comentario de su marido: «Mamá le arrebató violentamente el tenedor de la mano...» (Delibes 1973f: 63).

Se trata del clímax de la conversación, porque la divergencia de pareceres entre los padres se equipara, de modo explícito por parte del hijo mayor, a la habida en la ONU respecto al Congo, en vísperas de que terminaran de retirarse del país las tropas enviadas (véase, al respecto, el estudio de House y el capítulo de la profesora Romero en este mismo volumen). Merced a la técnica empleada, que podría denominarse de «diálogos cruzados», aparecen trenzadas dos conversaciones, una de ellas habida entre los hijos mayores Pablo, Mercedes y Marcos, y la segunda entre los cónyuges, y la idoneidad de algunas de las intervenciones para ambos diálogos propicia formalmente las analogías:

Quico mordisqueó sin ningún entusiasmo. Dijo Mamá:

—Este chico me tiene aburrída.

—¿Qué pasa? —preguntó Papá.

Y Marcos le dijo a Pablo:

—Tengo que hacer una composición sobre el Congo y la O.N.U.

Mamá dijo:

—¿No lo ves? No hay manera de hacerle comer.

Dijo Merche:

—¡Vaya fácil!

—Sí, fácil —dijo Marcos.

Papá le dijo a Mamá:

—Déjale, qué manía de forzarle, cuando sienta hambre ya lo pedirá.

Pablo aclaró:

—Lo del Congo es como Papá y Mamá; si nos peleamos nosotros, nos separan, pero si se pelean ellos, hay que dejarles.

—Y si no la siente, que se muera, ¿verdad? Es muy cómodo eso. Los hombres todo lo veis fácil. —Se volvió a Quico—: ¡Vamos, traga de una vez!

Quico tragó estirando el cuello, como los pavos. Dijo mirando a Pablo:

—¿Se pegan Papá y Mamá? (Delibes 1973f: 63-64).

Pablo ha encontrado inmediatamente una nueva ocasión de enfrentarse a su mujer y de desacreditarla para remachar su desquite, y en seguida hallará otra más. Con independencia del programa de educación implícito en sus palabras, la insta a dejar en paz a Quico y no forzarle a comer, porque

«cuando sienta hambre ya lo pediré» (Delibes 1973f: 63), y más adelante, respecto a la zurdera de Quico, reprochará a Merche el modo de enseñarle: «Le asfixias la personalidad», y blandirá una idea sobre tal zurdera que otra vez apoyará en la autoridad paterna, en contradicción con la conducta de su mujer: «Mi pobre padre decía que el zurdo lo es porque tiene más corazón que el diestro, pero los diestros les corrigen porque no toleran que otros tengan más corazón que ellos, ya lo sabes» (Delibes 1973f: 66).

Esa doble evocación de la figura del abuelo se encuentra en consonancia con el respeto a la autoridad y particularmente a los padres como valor esencial transmitido en el franquismo (Mayordomo Pérez 1999: 18). Al mismo tiempo, con esta afirmación, Pablo demuestra a su mujer que su anterior forma de desdenar el tema del matrimonio no proviene de la falta de sentimientos y de emociones, o del desprecio por ellos, sino de situarlos donde corresponde. En la versión audiovisual, su modo de levantar la barbilla al concluir el aserto denota su convicción de la propia ventaja respecto a Mercedes.

Pero la reflexión o recuerdo del padre se contrapone a las enseñanzas escolares de Juan, según el cual, «el fraile dice que escribir con la izquierda es pecado» (Delibes 1973f: 66). En la novela, los padres guardan silencio, lo cual podría constituir un ejemplo del respeto debido a los profesores, a cuya autoridad los padres entendían que no debían oponerse. En situaciones como esta, en que las ideas entraban en contradicción, podía crearse cierta tensión difícil de resolver. En el relato, se opta por el silencio. En la versión cinematográfica, por segunda vez se le permite al hijo mayor, Pablo, una opinión en contra y sin argumentos. La primera había sido «¿Y qué sabrá de eso una monja?» (Mercero 1977: 30'53"), «¡Qué bobada!» (Mercero 1977: 34'13"), y sin seguirse el menor asomo de reconvencción por esa falta de respeto a los profesores que manifiesta.

Los diálogos volverán a cruzarse más adelante, cuando el padre encuentre o simplemente recuerde, en el gesto inexpresivo de su mujer, un nuevo síntoma de que ni le admira, ni le apoya como cree que debería. Al recordar a su hijo el acto de imposición de insignias, y ante la pregunta de su hijo Marcos, afirma que la guerra fue «una causa santa», y provocará a su mujer para que se pronuncie sobre tal aserto, mirándola primero «profunda, inquisitivamente», y luego, más aún, interrogándola «¿O no?», en un auténtico reto, que ella sortea con ironía —«Esas cosas suelen ser lo que nosotros queremos que sean»—, como también con ironía juzga «aleccionadora» la respuesta sobre la facilidad de la vida en el frente, donde solo hay «dos preocupaciones, matar y que no te maten» (Delibes 1973f: 68-69; Mercero 1977: 33'14"-35'15").

Cuando poco después Merche defiende la libertad de su hijo mayor para asistir o no al acto, será el momento en que el cúmulo de choques de ideas y perspectivas entre los cónyuges termine de enfurecer al cabeza de familia, hasta desahogarse lanzando un plato que se estrellará en el suelo del salón, y voceando «¡Coño, con la pava esta!» (Delibes 1973f: 70; Mercero 1977: 36'27"-36'28"). La posterior sobremesa le servirá para expresar algunas razones de su malestar y para desahogarse nuevamente en una discusión que concluirá con una nueva explosión de ira, a la vista de que sus argumentos no producen el efecto deseado.

Si, seguramente como reacción algo tardía a la opinión de su mujer de que con quererle basta para casarse, ya había apuntado ser más difícil vivir en la paz que en la guerra, por lo simple de las preocupaciones en ellas, frente a lo que supone la batalla diaria en tiempos de paz, «el teléfono, la bolsa, los líos laborales, la responsabilidad del mando...» (Delibes 1973f: 69; Mercero 1977: 35'19"-35'27"), luego, mientras toma el café, se expone sobre otras causas de haberse sentido herido a lo largo de la comida: «Lo que a mí me duele [...], lo que a mí me molesta es que siendo uno un hombre positivamente honrado, alguien venga a poner en duda la honradez de sus ideas. Si yo soy honrado, mis ideas serán honradas, ¿no es así, Quico? Por el contrario, si yo soy un tipo torcido, mis ideas serán torcidas, ¿de acuerdo?» (Delibes 1973f: 74; Mercero 1977: 38'52"-39'07").

Pero, más aún, manifiesta su decepción por no conseguir convencer a su mujer, y además por motivos de los que no se siente responsable, sino que atribuye a la inadecuada educación recibida por ella: «Bueno, esto es así y no hay quien lo mueva, ¿verdad? Pero llega un pazguato o una pazguata, que para el caso es lo mismo, y trata de desmontar tu verdad con cuatro vulgaridades que le han grabado a fuego cuando niño. Y ahí está lo grave: a ese pazguato o a esa pazguata, difícilmente podrás convencerles de que no tienen ideas, de que lo único que tienen es aserrín dentro de la cabeza» (Delibes 1973f: 74-75).

Partidario del militarismo y de los conflictos armados, que considera propios de los varones, echa en cara a Mercedes, por alusión, la ironía con que ella replicó durante la comida a su afirmación de lo fácil de la guerra: «Hay personas que prefieren hacer de sus hijos unos entes afeminados antes que verles agarrados a una metralleta como hombres» (Delibes 1973f: 75; Mercero 1977: 39'38"-39'45"). Y esto, a pesar de que en ningún momento de la novela Mercedes parece amonestar a su hijo Juan, quien con su permanente «Ta, ta, ta», simula ante cualquier estímulo disparar a un imaginario oponente y lee sin reconvencción alguna cómics sobre la conquista del Oeste.

Volviendo a Pablo, ante tal cúmulo de confrontaciones, la solución que encuentra es la de casarse con mujeres que no puedan contradecir al varón: «El día que te cases, Quico, lo único que has de mirar es que tu mujer no tenga la pretensión de que piensa [...]. La mujer en la cocina, Quico. [...] La mejor de todas las mujeres que creen que piensan debería estar ahorcada» (Delibes 1973f: 75-76), frase, esta última, ausente en la versión cinematográfica.

4.2.3. La relación de Pablo Infante con su hijo mayor

El cabeza de familia no parece haber percibido, hasta el momento de esta comida, la distancia establecida entre su primogénito y él, y que sin duda ha ido progresando poco a poco y no repentinamente. Por eso, ante los gestos que percibe cuando le anuncia la imposición de las insignias¹⁰, primero le pregunta, extrañado, si es que le contraría y, cuando su mujer parece hablar en su lugar, «¿No se te ha ocurrido preguntarle si quiere hacerlo?», le cuesta entender lo que ocurre, pues, según el narrador, «los ojos de Papá revelaban un creciente desconcierto» (Delibes 1973f: 68). No así, en cambio, Héctor Alterio en su interpretación del personaje, pues su mirada más bien manifiesta enojo e indignación, como ante la amenaza de verse despojado de algún derecho (Mercero 1977: 34'26", 34'39"-34'43").

Quizás a la sorpresa que se lleva el padre en este momento pueda haber contribuido un silencio habitual de su hijo mayor respecto a ciertos asuntos que aquel no ha sido capaz de identificar hasta el día ofrecido en la novela. Es entonces cuando el joven se ve impelido a tomar parte activa o partido en relación con la Guerra Civil, pero le traiciona la falta de autodominio corporal, y no se atreve sino a gesticular cuando su padre se dirige a él de modo directo: «Pablo se sofocó todo y se encogió de hombros. [...] Pablo tornó a levantar los hombros, resignado. [...] Pablo tenía el rostro arrebatado. [...] Pablo volvió a sofocarse y a levantar los hombros. Se inclinó aún más sobre el plato de postre [...]. No despegababa los labios» (Delibes 1977: 69).

Pablo hijo, en efecto, persistirá en responder únicamente con la mímica y una mueca de resignación. Ni siquiera cuando su padre le increpe

¹⁰ Insignias de la Hermandad de Alféreces Provisionales, antiguos combatientes en la Guerra Civil, para perpetuar a través de los hijos varones la tradición y los recuerdos de guerra, según explicó Mainer (2010) y, con mayor precisión histórica sobre su origen, Pastor Beato (2020).

después de aludir tanto a su visión de la guerra como al esfuerzo del trabajo diario, contestará de modo diferente, lo que exaspera al cabeza de familia: este ha demostrado ya su tendencia a discutir las opiniones ajenas. Quizás el haber participado en una guerra le acostumbró a mantener con firmeza y seguridad sus propias opiniones y a no temer la confrontación abierta con las de los demás. Por eso, una actitud esquiva le solivianta, por impedirle iniciar un combate verbal –en el que ya ha demostrado pericia–. Y también por eso, emplea una expresión coloquial y una pregunta retórica para hostigar o provocar a su hijo: «¿Es que no tienes lengua? ¿Es que no sabes decir sí o no, esto me gusta o esto no me gusta?» (Delibes 1973f: 69). Como ni siquiera de este modo consigue una respuesta verbal del joven, se vuelve hacia su mujer, quien no parece temer los careos.

Para el lector resulta evidente que el mutismo del muchacho no procede de un carácter introvertido, como tampoco de pusilanimidad, ni de falta de inteligencia: ha podido comprobar que, al llegar del colegio, su hermana Merche le espera impaciente para que le explique algo de geometría (Delibes 1973f: 55-57); su hermano Marcos le habla de la composición que debe hacer sobre la ONU y el Congo en son de pedirle ayuda y, más aún, revela no solo conocer la teoría, sino saber aplicarla lo bastante como para establecer el paralelismo entre una situación familiar y una situación internacional. Todos estos casos no suponen solo indicios de inteligencia, sino también de una seguridad en sí mismo ante los otros miembros de la familia que le permiten expresar sus opiniones abiertamente, incluso cuando se trata de temas delicados, como lo es el atreverse a mencionar las disensiones conyugales de sus padres en presencia de todos. Lo delicado de esto último queda patente cuando él mismo no se atreve a responder afirmativamente a Quico ante su pregunta «¿Se pegan Papá y Mamá?» después de que la familia entera se haya quedado en un silencio de cierta tensión (Delibes 1973f: 64; Mercero 1977: 32'15"-32'23").

El padre no se conforma: una vez comprendido que se ha fracturado la relación con su hijo mayor y, sobre todo, su personal influencia sobre él, no puede sino buscar una causa para proceder en consecuencia, esto es, pelear con ella. Y esta, por supuesto, debe de guardar relación con su mujer, a la vista de las pruebas anteriores.

Es bien sabido que la ruptura del vínculo padre-hijo constituye una constante, en términos generales, en las relaciones paterno-filiales con la llegada de la adolescencia, particularmente cuando el hijo recibe una

formación escolar o externa que en parte se aleja de la recibida en el ambiente doméstico. El acierto del autor reside en presentar la ira del padre como reacción ante un hecho inesperado para él, de acuerdo también con un proceso psicológico y sociológico frecuente. Pero, más aún, acierta por ofrecerlo a la fácil analogía respecto a una situación política e histórica española: los jóvenes opositores al régimen franquista, organizándose en silencio todavía, aprendiendo argumentos nuevos, iban a estallar pocos años después en revueltas estudiantiles.

Al mismo tiempo, este hijo mayor, como nacido en la primera posguerra, se constituye en representante del inmediato futuro, pues en el momento de publicarse la novela se entendía que la muerte de Franco no podía retardarse mucho. Es hijo también de esa España en la que han estado conviviendo gentes de vivencias y mentalidades diferentes, los vencedores de la guerra en el gobierno y los perdedores en la administración y en la sombra. Su postura, comprensiva con su madre y por el momento obediente aunque a regañadientes con su padre, se convierte en anuncio del porvenir, particularmente cuando evoque por la tarde la opinión del padre Llanes: «asociaciones de veteranos hay en todas partes pero, en nuestro caso, solo serán eficaces si vamos unidos los de un lado con los del otro. Juntos, ¿comprendes? Es la única manera de olvidar viejos rencores» (Delibes 1973f: 154). Será él el representante de la reconciliación, agradecido con su padre por haberse criado con él y por él, y complaciente con su madre, a quien también le debe la existencia.

La versión cinematográfica modifica las señales no verbales del adolescente, quien guarda un silencio exento de ansiedad y de sofoco. Las miradas que intercambia con su madre constituyen un indicio de que su mutismo y reserva provienen de una actitud prudente. La bajada de cabeza y la mueca cuando su padre le interroga «¿Parece como que te contrariara?» (Delibes 1973f: 68) o «¿Pasa algo?» (Mercero 1977: 34'26" - 34'29"), pese a su falta de explicitud, subraya el desagrado por contraste con el entusiasmo esperado por parte del cabeza de familia, que había sonreído al darle la noticia. La posterior aceptación de acudir al acto, una vez concluida la comida y al salir de nuevo para volver al colegio, insinúa su buena intención de no incomodar a su padre, ya que anteriormente ha evitado herir los sentimientos de su madre. Esa postura de equilibrio y la ponderación del sentido y de las circunstancias provocan, sin embargo, la irritación de su padre en primer lugar, pero después también cierta decepción en su madre, quien llegará a proponerle, por la noche: «Ten valor y dile que no» (Delibes 1973f: 153; Mercero 1977: 1h 25'32"). No pro-

cede su mutismo, tampoco, de miedo alguno al compromiso, pues responde a su madre entonces: «He dicho a Papá que iré e iré, aunque solo sea por él» (Delibes 1973f: 153; Mercero 1977: 1h 25'37"-1h 25'41").

Por otro lado, Delibes parece desentenderse del atuendo del personaje. En cambio, el vestuario elegido para él en la versión cinematográfica trae consigo una semántica no desdeñable: el actor cambia antes de entrar en el comedor la chaqueta verde y la camisa de su traje de colegio por un jersey de cuello alto muy conforme con la moda de los jóvenes sesenteros, que prescindían de la camisa en favor de aquella otra prenda como signo de identidad generacional y de cierta rebelión frente a lo normativo y establecido por las generaciones anteriores. Contrasta de este modo su indumentaria con la de sus padres en la mesa y, así, se le percibe como un muchacho de ideas renovadas y propias de su época, poco dado a contentarse con las aprendidas de sus mayores sin previo análisis.

4.2.4. La relación de Pablo Infante con sus hijos Marcos y Juan

Es hecho bien estudiado por la psicología social que en presencia de muchos rivales se produce mayor tendencia a acaparar los objetos de interés común –véanse, particularmente, los experimentos de Zajonc (1969)–. En el marco familiar, también es frecuente que los hijos mayores se conviertan en los depositarios de ciertas expectativas por parte de los padres, presentes incluso en el hecho de imponerles los mismos nombres con que ellos fueron bautizados. No obstante, tales hijos pueden renunciar a esa posición de aparente privilegio respecto a los hermanos menores, por conllevar en muchos casos determinadas exigencias, como la de continuar las tradiciones paternas o responder positivamente a sus aspiraciones.

En esta novela, la relación paterno-filial parece organizada de acuerdo con este patrón, según puede fácilmente colegirse tanto del idéntico nombre asignado al hijo mayor como de esperarse de él la continuidad en la Hermandad de Alféreces Provisionales. Asimismo, Pablo hijo duda si responder afirmativamente o no a los requerimientos paternos.

Los hermanos pequeños acuden pronto, con su interés y sus preguntas, a demostrar a su padre, indirectamente, que con ellos también puede contar y que están dispuestos a seguir sus pasos. Juan incluso se anima a afirmar que quiere ir a la guerra, y el cabeza de familia le refuerza contradiciendo a Quico, según el cual «Tú no sabes», porque en la guerra solo hay dos preocupaciones, matar y que no te maten, y eso «es bien fácil» (Delibes 1973f: 69).

Con Marcos y Juan, Pablo Infante puede seguir sintiéndose la autoridad indiscutible: si el primero recurrió a él como juez en la cuestión referente a la bomba atómica, luego le pide: «Cuéntanos cosas de la guerra, Papá» y, ante esto, manifiesta una clara complacencia que subraya dirigiéndose a Mercedes, indicativa, además, de cuál debería ser la conducta de su hijo mayor en su sentir, «¿Ves? Estos son otra cosa» (Delibes 1973f: 68). Esa complacencia se remarca en la versión cinematográfica con un cierto arrellanamiento de Héctor Alterio en la silla y una sonrisa (Mercero 1977: 34'56"-35'02"), ausentes ambos en las indicaciones de la novela.

Con todo, las contestaciones de Pablo Infante parecen orientarse más hacia su mujer y su hijo mayor que hacia los más niños. Así, al calificar de «causa santa» la de la guerra, es a Mercedes a quien provoca y a quien pide opinión. Más adelante, ya despertada la disensión con ella, responderá a su hijo Juan sin mirarle. El autor se sirve de una suerte de diálogo cruzado, es decir, dos conversaciones que se producen en el mismo espacio y tiempo en grupos de personajes distintos y de las que se presentan alternadamente intervenciones de uno y de otro grupo, pero en este caso con un único vértice, el padre, participante de las dos. Se logra así situar a los lectores en los hechos más destacables de la biografía guerrera de Pablo Infante sin el concurso tedioso del narrador, ni el concurso del monólogo interior, ni de ninguna suerte de *flashback*, sino con muy pocas palabras y al hilo de desarrollarse la discusión entre los cónyuges, de modo que pueden entenderse mejor las reacciones del personaje al captar su experiencia vital:

—¿Tú ibas con los buenos? —apuntó.

—Naturalmente. ¿Es que yo soy malo acaso? [...].

Juan no colegía las desviaciones de Papá. Su cerebro seguía una línea recta.

Demandó:

—¿Tú mataste muchos malos, Papá?

Papá dijo a Mamá, señalando a Pablo con un movimiento de cabeza:

—Ya le has malmetido tú, ¿verdad?

Dijo Juan:

—Di.

—Muchos —dijo Papá sin mirarle.

Agregó Mamá:

—De sobra sabes que yo no intervengo en esto. Pero se me ocurre que a lo mejor Pablo piensa que es más hermoso no prolongar por más tiempo el estado de guerra.

—¿Más de ciento? —Inquirió Juan.

—Más —dijo Papá, pero miraba a Mamá, y agregó— ¿No será eso lo que tú piensas? (Delibes 1973f: 68-70).

Sin embargo, la satisfacción que al padre le proporcionan sus hijos Marcos y Juan no termina de compensar lo que sufre con las actitudes de su mujer y del hijo mayor. Aquellos pueden verse también como buenos representantes de un importante grupo social, muy agradecido hacia Franco y partidario suyo, incluso una vez fallecido.

4.2.5. Pablo Infante y la relación con su hija Merche

Ninguna interacción se produce en la novela entre el padre y su hija mayor en esta escena. Más tarde será ella la encargada por su madre de llamar al cabeza de familia para informarle de que el accidente de Quico ha sido una falsa alarma, aunque la conversación no se presenta a los ojos del lector (1973: 146). En correspondencia con esta distancia, en la versión cinematográfica, como se ha señalado antes, tampoco se la coloca en la mesa de acuerdo con la normativa protocolaria, que significaría sentarla a la derecha de su padre, sino de modo que se subraya por medio de la proxémica el nulo contacto entre ambos, aunque también con respecto a su madre, con quien tampoco intercambia mirada alguna a lo largo de las secuencias de la comida.

Delibes no la hace intervenir tampoco en la conversación referente a la bomba del avión americano, y solo replica «¡Vaya fácil!» cuando su hermano Marcos comenta que debe escribir una redacción sobre la ONU y el Congo, lo cual supone un indicio de mayor edad o madurez respecto a Marcos. En la versión cinematográfica, a este indicio se suma la expresión de lo aprendido sobre las bombas atómicas gracias a «Sor Teresa», de modo que es entre ella y Marcos entre quienes se produce cierta diferencia, y no entre Marcos y Pablo hijo (Mercero 1977: 30'49"-30'53").

Por lo demás, no participa en las conversaciones sino para reírse con las salidas de Quico y para exclamar «Qué horror, tan colocadito, me ataca» (Delibes 1973f: 65), refiriéndose a Guillermito Botín, por quien las chicas se vuelven locas, al decir de su hermano Pablo. También esta reacción podría suponer indicio de tratarse de una muchacha a quien no le gustan los chicos demasiado formales o atildados.

En cualquier caso, el personaje parece mantener una relación mucho más estrecha con sus hermanos, particularmente con el mayor, que con sus padres. La deriva de su trayectoria vital no puede preverse, pero, dadas las ideas sexistas de su padre y la actitud defensiva e insumisa de su madre, cabría entender que acabara concordando con el feminismo de los años setenta.

4.3. Pablo Infante, representante del poder franquista

Ofrece singular interés el que el retrato de este hombre en sus relaciones familiares, perspicaz reflejo de un padre de familia de la época con determinada ideología y circunstancias personales, pueda constituirse como símbolo o trasladar sus características a instancias más generales, en la línea marcada por Galdós en *Fortunata y Jacinta*. Si el hijo mayor había señalado que «lo de la ONU es como Papá y Mamá», también esta familia podría verse como en analogía con la situación del Estado en la época: fácilmente cabe conectar a un cabeza de familia participante de la Guerra Civil en el bando vencedor con el propio poder franquista. El enfrentamiento entre padre y madre replica el habido a lo largo de todo el periodo por los distintos grupos de poder, colaboradores todos de la victoria en 1939 pero de ideas y creencias divergentes, vinculados sin embargo por el Decreto de Unificación el 20 de abril de 1937.

En este pasaje, Pablo revela su conexión con el franquismo por la mención consabida a la Hermandad de Alféreces Provisionales, pero también enlaza por ideas y actitudes con muchos miembros de la Falange, camisas viejas o nuevas, sobre todo respecto a tres puntos. En primer término, por su autoritarismo y la mentalidad jerárquica manifiestas cuando entiende que los hijos y su mujer han de tener sus mismas ideas, así como cuando en dos ocasiones evoca a su propio padre como autoridad. En segundo término, por su sentido militarista, que se revela cuando llama «causa santa» la llevada a cabo por su bando durante la guerra, pues implica entender como lícita la violencia empleada a favor de un ideal justo y razonable, conforme a los principios de 1933, especialmente cuando aquel ideal se viera atropellado. Junto con este principio, establece con rotundidad la guerra y el militarismo como algo propio de los varones. En tercer lugar, cuando en los postres se deja llevar por la ira, sintetiza en una frase una opinión relativamente general entre los falangistas, partidarios de no indultar ni conmutar penas a los condenados a muerte por los tribunales de guerra, con la pretensión de evitar rebrotes comunistas que comprometieran el nuevo Estado. A esto se añade su radical distinción entre los roles masculinos y los femeninos, y su juicio sobre la posición supeditada de la mujer respecto al varón, basada en una supuesta inferioridad intelectual. Unida a esta distinción, el empleo de vocabulario soez y un léxico grueso con independencia del contexto conversacional y de los participantes en el diálogo, constituía un rasgo habitual en los falangistas como manifestación de masculinidad. Lo que puede parecer paradójico, pero en realidad formaba parte del es-

píritu falangista, reside en el valor otorgado al «corazón», entendido este como la fuente de emociones, imprescindibles para desplegar el valor y el ardor guerrero.

Desde luego, forma parte de los esquemas de Pablo Infante distinguibles en esta escena la exigencia de cumplir una función social por parte de todos los individuos, de los que solo deberían quedar excluidos los impedidos, de manera que no merecerían consideración los aspirantes a vivir sin oficio y a costa del esfuerzo ajeno. Por el contrario, debía contribuirse en el resurgir de España con espíritu de sacrificio, actitud de servicio, con alegría y deportividad.

En la versión cinematográfica se explicita la pertenencia de Pablo Infante a la Falange, como explicará con mayor pormenor en el siguiente capítulo la profesora Romero: por ejemplo, al entrar en su despacho los niños en busca de la pistola que conserva, Juan enciende una lámpara y a su lado se ven sobre un soporte en la mesa, durante cinco segundos, sendos banderines de la Falange y de España, aparte de una fotografía enmarcada, que se supone tomada durante la contienda, donde aparece vestido con un uniforme característico por el gorro y un conjunto que podría ser el de un jefe de centuria (Mercero 1977: 42'44"-42'47", 43'14", 43'41"-43'43", 43'46"-43'53", 44'41"). Además, su silencio o falta de reacción ante determinados comentarios de su hijo Pablo contribuyen a delimitar sus opiniones.

Por lo que respecta al clero, también la actitud adoptada en la versión cinematográfica presenta sus puntos de coincidencia con la de algunos falangistas. En la novela, cuando Juan contradice la teoría sobre la zurdera enarbolada por su padre, a su vez aprendida del abuelo, no se indica réplica alguna por su parte. De ese silencio no cabe inferir un solo sentido, pues se trata de un único caso y por tanto de un único indicio, pero sí constituye un ejemplo de las frecuentes contradicciones habidas durante el franquismo y no resueltas, en torno a temas no establecidos como dogmas religiosos. Supone igualmente ejemplo de un uso impropio e inadecuado del lenguaje, que se prodiga en los personajes con autoridad a lo largo de toda la novela, por equiparar las faltas contra los mandamientos o la moral cristiana y las faltas contra los dictados de las costumbres o las pautas de comportamiento social.

En la versión cinematográfica, en cambio, el silencio adquiere otros matices, por producirse en dos ocasiones y por contener más elementos. Una primera ocasión tiene lugar cuando no es Marcos sino la hija mayor, Merche, quien recuerda: «Sor Teresa dice que los muertos de las bombas

atómicas se quedan como de corcho» (Mercero 1977: 30'28"-30'31"), y su hermano mayor Pablo se burla con un «¿Y qué sabrá de eso una monja?» (Mercero 1977: 30'31"-30'32"), sin que ni su padre, aunque tampoco su madre, le llamen al orden, ni le indiquen la inconveniencia de despreciar o mofarse de una religiosa. En una segunda ocasión, cuando, como se ha mencionado ya, Juan recoge el comentario del fraile sobre la zurdera que avalaría la actitud de la madre, también el hermano mayor objetará «¡Qué bobada!» (Mercero 1977: 33'52"), sin que su padre le llame la atención, aunque tampoco desautoriza por sí mismo al religioso. El matiz ofrece su interés, pues en esa misma divergencia, de convivencia desajustada y relativamente tolerante, aunque no siempre respetuosa, se mantenían en numerosos asuntos la Iglesia española y la Falange. Esta, ya en sus principios desde 1933, sostenía que ni el Estado debía ejercer funciones religiosas que no le correspondían, ni podía admitir intromisiones o manipulaciones por parte de aquella.

Por su parte, Mercedes, encargada de la administración doméstica y segunda en la jerarquía familiar, en esta segunda instancia significativa, por analogía podría representar también a los católicos no participantes de la Guerra Civil o no cooperantes con el bando nacional, e incluso a la Iglesia española, cuyas posiciones durante el franquismo con frecuencia experimentaron embates y fricciones con la Falange. A los obispos españoles se les atribuyó la influencia sobre Franco para «no prolongar este estado de guerra», como se atreve a resaltar Merche de modo impersonal, aunque «de sobra sabes que yo no intervengo en esto» (Delibes 1973f: 70; Mercero 1977: 36'14"-36'17").

Ya se ha visto cómo los hijos pueden entenderse como representantes de distintas generaciones y sus respectivas posturas ante el franquismo. En 1974 ya se conocían los resultados y las posiciones políticas de estos grupos. Pero la incógnita sobre la que parece construirse la pregunta proyectada a lo largo de toda la novela se refiere a Quico y a su hermana pequeña Cristina, pertenecientes a una generación distinta respecto a la de sus hermanos mayores por fecha de nacimiento y por la evolución social, política y económica de España. Los nacidos en los años sesenta habían experimentado desde su nacimiento una confrontación ideológica cada vez más ostentosa y amenazante, unos referentes llenos de contradicciones e incoherencias: Quico, que requiere continuamente a su madre, de ideas tolerantes, se ve continuamente frustrado respecto a ella y mucho mejor comprendido y aceptado por un padre ideológicamente intransigente, pero que muestra mayor afecto hacia él. Con tales circunstancias, y a la espera de futuras influencias y de un cambio

de actitud de Mercedes, observable al final de la novela, no cabe conocer *a priori* cuál será su desarrollo vital, qué ideario político abrazará, qué creencias adoptará, pero Delibes invita a los lectores a meditar a propósito de todo esto y a recapacitar sobre el futuro que se estaba sembrando.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ DÍAZ, Carmen (1999): «Azul y rosa: franquismo y educación femenina», en Alejandro Mayordomo (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València, pp. 243-298.
- ALFARO, José María (1974): «El príncipe destronado de Miguel Delibes», *ABC* (2 de mayo), pp. 59-60.
- ALONSO CORTÉS, Victorina (1974): «La ternura perdida o *El príncipe destronado*», *El Norte de Castilla* (26 de marzo), p. 3.
- AMO, Javier del (1974): «Un poco sobre Miguel Delibes», *Informaciones* (4 de febrero), p. [14].
- AMORÓS, Andrés (1974): «A la búsqueda del niño perdido», *Ya* (19 de febrero), p. 40.
- ANÓNIMO (1973): *Informe de la censura sobre El príncipe destronado*, en Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 4.
- (1974): «Miguel Delibes, al habla», *Mundo Diario* (19 de abril), p. 19.
- BREY, María Luisa (1974): «Sección Libros. Un libro detonante», *Vida Nueva*, 928 (13 de abril), p. 37.
- BLECHMAN, Elaine A. (1990): *Emotions and the Family. For Better or the Worse*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- BUSTOS, María Luisa (1990): *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CABRERA, Vicente y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (1978): *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*. Madrid: SGEL.
- CASANOVA, Francisco (1974): «La última novela de Miguel Delibes. *El príncipe destronado*, un relato magistral», *La Gaceta Regional. Diario de Salamanca* (3 de marzo), p. [22].
- CASTRO, Carmen (1974): «Los niños: príncipes destronados», *Ya* (6 de febrero), pp. 5-6.
- CONTE, Rafael (1975): «Miguel Delibes-Agustín García Calvo, entre la inocencia y la sabiduría», *Ínsula*, 342 (mayo), p. 5.
- CORBALÁN, Pablo (1974): «Otro niño de Delibes», *Informaciones de las Artes y las Letras* (16 de mayo), p. 3.
- DELIBES, Miguel (1964a): *El fabuloso mundo de Quico V*. Manuscrito. Fundación Miguel Delibes. AMD, 42, 1.
- (1964b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de junio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.33.
- (1964c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 14 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.34.

- (1964d): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.36.
 - (1964e): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.37.
 - (1964f): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 12 de agosto. Fundación Miguel Delibes AMD, 85, 1.39.
 - (1964g): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 20 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.40.
 - (1964h): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.42.
 - (1973a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 31 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.212.
 - (1973b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 8 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.213.
 - (1973c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.216.
 - (1973d): *Contrato de edición de «El príncipe destronado»*. Ediciones Destino SL. 23 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 95, 17.1.
 - (1973e): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 5 de diciembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.218.
 - (1973f): *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
 - (1974a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 25 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.220.
 - (1974b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 2 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.221.
 - (1977a): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 26 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.7.
 - (1977b): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.8.
 - (1977c): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 24 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 86, 1.9.
 - (1977d): *Carta de Miguel Delibes Setién a José Vergés*. 28 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 64, 4.3.
 - (1979): *Copia de la carta de Miguel Delibes Setién a Antonio Mercero*. 18 de octubre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 64, 4.5.
- DELIBES, Miguel y SOBEJANO, Gonzalo (2014): *Correspondencia. 1960-2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Miguel Delibes.
- DELIBES, Miguel y VERGÉS, Josep (2002): *Correspondencia. 1948-1986*. Barcelona: Destino.
- DÍAZ, Janet W. y LANDEIRA, Ricardo L. (1980): «Structural and Thematic Reiteration in Delibes's Latest Fiction», *Hispania*, 63, pp. 674-684.
- DÍEZ, Luis Alfonso (1974): «El paraíso perdido del pequeño príncipe», *Triunfo*, 636 (7 de diciembre), pp. 105-106.
- DOMINGO, José (1974): «Tres calas en la sociedad española. Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Darío Fernández Flórez, *Asesinato de Lola, espejo oscuro*. Luis Alemany, *Los puercos de Circe*», *Ínsula*, 332-333, p. 26.

- EGUÍBAR, Mercedes (1974): «*El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *El Magisterio Español* (23 de marzo), p. 13.
- FAULKNER, Sally (2011): «*El príncipe destronado* (Miguel Delibes, 1973) / *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) and Third Way Spanish Cinema», *Arbor*, 748, pp. 279-285.
- FLECCIA, Aline (1984): «Niveles de lenguaje en *El príncipe destronado*», *Ventanal*, 8, Especial Miguel Delibes, pp. 120-138.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1963): «Normas de censura cinematográfica», *Boletín Oficial del Estado*, 58 (8 de marzo), pp. 3929-3930. <<https://www.Boletín Oficial del Estado.es/Boletín Oficial del Estado/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>> [consultado: 18/09/2020].
- FRANCO, Francisco (1973): «Decreto 2443/1973, de 5 de octubre, por el que se nombra director general de Cultura Popular a don Ricardo de la Cierva y de Hoces», *Boletín Oficial del Estado*, 242 (9 de octubre), p. 19493.
- (1974): «Decreto 2996/1974, de 29 de octubre, por el que se dispone el cese de don Pío Cabanillas Gallas como Ministro de Información y Turismo», *Boletín Oficial del Estado*, 260 (30 de octubre), p. 22129.
- FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Ángel de la (1988): «Una incursión en los estudios de estilística: los verbos “dicendi” en *El príncipe destronado* de M. Delibes», *Tabanque. Revista Pedagógica*, 4, pp. 69-84.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (2020): *Miguel Delibes de cerca: la biografía*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA LORCA, Isabel (2002): *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA MATEOS, Ramón (1985): «Presencia y uso del romance de ciego en *El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *Universitas Tarraconensis. Filología*, 9, pp. 19-28.
- GIMFERRER, Pere (1974): «Miguel Delibes y la infancia», *Destino*, 1901 (9 de marzo), p. 38. <<https://www.bnc.cat/digital/destino/index.html>>; <https://arca.bnc.cat/arca-bib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1340315> [consultado: 1/11/2020].
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1974): «Delibes escritor», *Crítica* (15 de mayo), pp. 29-30.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2001): «Cuatro mujeres para el príncipe destronado», *Homenaje a Elena Catena*. Madrid: Castalia, pp. 269-280.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2020): «Aprendamos con Quico o lecciones de *El príncipe destronado* medio siglo después», en Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino, pp. 5-15.
- GONZÁLEZ ROPERO, Dionisio (1974): «Miguel Delibes, castellano en su rincón», *Ya* (19 de mayo), p. 7.
- GRECIET, Esteban (1974): «Minimundi. El Delibes destronado», *Diario Regional* (12 de mayo), p. 16.
- GULLÓN, Agnes (1980): *La novela experimental de Delibes*. Madrid: Taurus.
- HOUSE, Arthur (1978): *The U.N. in the Congo: The Political and Civilian Efforts*. Washington: University Press of America.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (1974): *Carta de José Jiménez Lozano a Miguel Delibes Setién, sobre sus impresiones y elogios hacia El príncipe destronado*. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.8.

- JOVER, José Luis (1974): «La última novela de Miguel Delibes (un ejemplo)», *Pueblo* (17 de julio), pp. 23-24.
- LAPESA, Rafael (1974): *Carta de Rafael Lapesa a Miguel Delibes Setién, elogiando la novela El príncipe destronado*. 2 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.1.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1974): *Carta de Fernando Lázaro Carreter a Miguel Delibes Setién, felicitándole por El príncipe destronado y rogándole que presente el discurso de ingreso en la Academia*. Fundación Miguel Delibes. AMD, 40, 6.7.
- LEGUINECHE, Manuel (1974): «Entrevista con Delibes. *El príncipe destronado*», *Cuadernos para el Diálogo* (mayo), pp. 48-50.
- MANEGAT, Julio (1974): «*El príncipe destronado* de Miguel Delibes», *El Noticiero Universal* (12 de febrero), p. 37.
- MARCO, Joaquín (1974): «*El príncipe destronado*, de Miguel Delibes», *La Vanguardia Española* (4 de abril), p. 51.
- MARTÍN ABRIL, Francisco Javier (1974): «*El príncipe destronado*», *El Norte de Castilla* (17 de octubre), p. 24.
- MAINER, José-Carlos (2010): «Miguel Delibes: los años difíciles (1968-1978)», en María del Pilar Celma y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, pp. 55-66.
- MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro (1999): «Aproximación a enfoques y tiempos de la política educativa», en Alejandro Mayordomo (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València.
- MERCERO, Antonio (1977): *La guerra de papá*. José Frade.
- (1993): «Todo un milagro», en Ramón García (ed.), *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: 38 Semana Internacional de Cine, pp. 156-159.
- MESEGUER, Manuel María (1974): «Miguel Delibes. En torno a un príncipe destronado», *ABC* (1 de diciembre), pp. 20-21.
- MUNTADA BACH, José (1974): «Miguel Delibes y el mundo infantil», *El Magisterio Español*, 10 (12 de octubre), p. 230.
- NASCIMENTO, Magnólia (1999a): «*El príncipe destronado: a reinvenção da linguagem infantil, em Miguel Delibes*», *Caderno Seminal*, V, pp. 171-178.
- (1999b) «Da bata de flores rojas y verdes a Carmen: una conquista de voz e vez na Espanha de Franco», en Livia Reis et al. (eds.), *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, pp. 572-578.
- PALOMINO, Ángel (1974): «Fichas para una computadora buena», *La Estafeta Literaria*, 537 (1 abril), pp. 8-9.
- PANIZZA, Emilietta (1981): «La educación moral y social de *El príncipe destronado*», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, XIV, 24 (marzo), pp. 45-50.
- PASTOR BEATO, Néstor (2020) «Los excombatientes entran en política. La creación de la Hermandad Nacional de Alféreces Provisionales (1955-1959)», *Espacio, Tiempo y Forma*, 32, pp. 201-230.
- PAUK, Edgard (1975): *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos.

- PEJOVIC, Pedro (2011): «La traducción serbia de las locuciones verbales en dos novelas de Miguel Delibes», *Paremia*, 20, pp. 29-40.
- POZO ALEJO, Pedro (1974): «Opinión de un educador sobre Miguel Delibes», *Servicio* (1 de mayo), p. 13.
- QUIÑONERO, Juan Pedro (1974): «Un nuevo Miguel Delibes», *El Noticiero Universal* (5 de febrero), p. 39.
- R. G. (1974): «Miguel Delibes, *El príncipe destronado*», *Diario de León* (12 de junio), p. 20.
- RAND, Marguerite C. (1963): *Carta de Marguerite C. Rand a Miguel Delibes Setién*. 24 de diciembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 29, 32.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando (1974): «La reiteración oracional como procedimiento estilístico. (Consideración sobre las últimas obras de Cela y Delibes)», *Prohemio*, V, 2-3, pp. 285-299.
- ROMERA, Encarna (1974): «*El príncipe destronado*, de Miguel Delibes», *Vía Libre*, 125 (mayo), pp. 38-39.
- SÁNCHEZ-VENTURA, Esteban (1974): «Orden de 29 de noviembre de 1974 por la que se dispone el cese de don Ricardo de la Cierva y de Hoces como Presidente del Consejo de Administración del Instituto Nacional del Libro Español», *Boletín Oficial del Estado*, 21 (29 de noviembre), p. 1593. <<https://www.Boletín Oficial del Estado.es/Boletín Oficial del Estado/dias/1975/01/24/pdfs/A01593-01593.pdf>> [consultado: 1/10/2020].
- SANTOS SÁNCHEZ-BARBUDO, Adolfo de los (2005): «*El príncipe destronado*: aportaciones de Miguel Delibes al campo de la psicología y la psicopatología oro-alimentaria de la infancia», *Trastornos de la conducta alimentaria*, 1, pp. 39-54.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- SORDO, Enrique (1974a): «La vida vista por un niño», *La Estafeta Literaria*, 541 (5 de junio), p. 1747.
- (1974b): «Un niño de tres años. Enrique Sordo ha leído *El príncipe destronado*», *El Ciervo*, 247-248 (9 de octubre), p. 15.
- UMBRAL, Francisco (1974): «Miguel Delibes», *El Norte de Castilla* (2 de febrero), p. 5.
- VÉLEZ NIETO, Francisco (1975): «Una historia para adultos», *El Correo Literario* (19 de enero), p. 36.
- VERGÉS, José (1964a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 17 de julio. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.35.
- (1964b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 10 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.38
- (1973a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 30 de agosto. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.211.
- (1973b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 18 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.215.
- (1973c): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 27 de noviembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.217.
- (1974a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 22 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.219.

- (1974b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 24 de enero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 13, 86.
- (1974c): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 4 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.222.
- (1974d): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 8 de marzo. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.224.
- (1975a): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 10 de febrero. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.237.
- (1975b): *Carta de José Vergés a Miguel Delibes Setién*. 19 de septiembre. Fundación Miguel Delibes. AMD, 85, 1.242.
- VILLANUEVA, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. València: Editorial Bello.
- ZAJONC, Robert B. (1969): *Animal Social Psychology: A Reader of Experimental Studies*. New York: Wiley.
- ZATLING BORING, Phyllis (1978): «Delibes's Two Views of the Spanish Mother», *Hispanófila*, 63 (mayo), pp. 79-87.